



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**IDENTIDAD Y ALTERIDAD
EN LOS PROTAGONISTAS DE
LES FLEURS BLEUES
DE RAYMOND QUENEAU**



T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS FRANCESAS**
P R E S E N T A
ROBERTO AGUILAR ROJAS

DIRECTOR DE TESINA: DRA. HAYDÈE SILVA OCHOA

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A MIS PADRES. A mi mamá por su apoyo y su constancia, por haberme impulsado, pero sobre todo por haber creído en mí, mil gracias. A mi papá por estar ahí.

A MIS HERMANOS. A Manuel, a Edith, a Antonia y a Omar que son parte importante de mi vida y que me han apoyado en todo momento.

A MI FAMILIA. A Javier, A mamá Cata, a mis sobrinos.

A TI, Cipactli por tu amor. Porque juntos empezamos este viaje por la literatura francesa, pero sobre todo por todo lo que hemos vivido juntos y por lo que nos falta recorrer.

A MIS AMIGOS. A Gabriela y a Claudia que iniciaron compartiendo la aventura de esta licenciatura y permanecen compartiendo alegrías y tristezas; Gaby y Clau sin ustedes esto no sería igual. A Wendy, a Azul, a Lid, a Valeria y a Sarai gracias por estar conmigo.

A todos los que en presencia o en ausencia han ayudado a que finalmente esta etapa termine. A Amaranta, a Luis, a Melisa, a Alejandra, a Elizabet, a Itzel, a Gaby, a Yovana.

AGRADECIMIENTOS

A todas mis profesoras de la facultad por compartir sus conocimientos, especialmente quiero agradecer a la Dra. Claudia Ruiz García, a la profesora Muriel Keravis, a la Dra. Susana González Aktories y a la Dra Laura López Morales por exigirme, por impulsarme y por ayudarme en este camino.

A mi asesora, la Dra. Haydée Silva Ochoa, por sus consejos y por dedicarme su tiempo. A mis sinodales por sus correcciones y sus consejos que han servido para mejorar este trabajo: a la profesora Marie Paule Simon Leroy, a la Dra. Laura López Morales, a la Dra. Susana González Aktories y a la Dra. Tatiana Sule. Muchas gracias.

Sueño imposible

Joe Darion

Con fe, lo imposible soñar,
Al mal, combatir sin temor,
Triunfar sobre el miedo invencible,
De pie soportar el dolor.

Amar la pureza sin par,
buscar la verdad del error,
vivir con los brazos abiertos,
creer en un mundo mejor

Ese mi ideal
la estrella alcanzar.
No importa cuan lejos
se pueda encontrar.
Luchar por el bien
sin dudar ni temer
y dispuesto al infierno afrontar si lo ordena el deber.

Y yo sé
que si logro ser fiel,
a mi sueño ideal,
estará mi alma en paz al llegar
De mi vida el final

Y será este mundo mejor,
Si hubo quien despreciando el dolor
Combatió hasta el último aliento.

El hombre de la Mancha 1965

Índice

Introducción	5
1. <i>Les Fleurs bleues</i> , una estructura compleja	8
1.1. La repetición, los paralelismos y la circularidad	8
1.2. El sueño	14
1.3. La fusión de géneros novelísticos	23
2. Fragmentos de identidad	28
2.1. El personaje	28
2.2. Cidrolin	32
2.3. Auge	39
3. La alteridad en <i>Les Fleurs bleues</i>	46
3.1. ¿Qué es la alteridad?	46
3.2. La huella del otro	51
3.3. Acercándose al otro	56
Conclusión	65
Bibliografía	68

INTRODUCCIÓN

Los movimientos políticos y sociales de fines del siglo XIX y principios del XX, así como las guerras mundiales obligan al hombre occidental a replantearse su realidad. Esto provoca una profunda crisis en la que se pone en duda concepciones básicas del pensamiento moderno. Conceptos como la verdad, el poder de la palabra, la religión, la ciencia, entre otros son puestos en tela de juicio. Incluso se cuestiona la identidad como concepción: el *yo* no logra conformarse con los valores y nociones hasta entonces sostenidos. El auto-reconocimiento pregonado hasta ese momento no es suficiente para definir la identidad del *yo*. El encuentro violento con otras culturas obliga al hombre occidental a pensar en el *otro*. Es así como el concepto de identidad se redefine a través del otro, es decir, es el momento de la alteridad.

La crisis de la identidad se manifiesta también en la literatura, principalmente en la novela. Durante la primera mitad del siglo XX, el lector asiste a una pérdida de densidad de los personajes de las novelas. Con Gide pierden su descripción física (*Les Faux Monnayeurs*); Kafka reduce el nombre de alguno de sus personajes a iniciales; Nathalie Sarraute en *Tropismes* se olvida de los personajes tradicionales para poner atención en los minúsculos movimientos de la conciencia. Esta transformación del personaje es acompañada por una evolución de la novela en la que los diversos elementos como tiempo, espacio, historia y narrador sufren grandes cambios.

En este contexto, Raymond Queneau escribe *Les Fleurs bleues*, donde el lector asiste a un torbellino de sueños entre dos personajes que presentan problemas con su identidad. Efectivamente, el duque de Auge y Cidrolin, los protagonistas de la novela, aparecen como un personaje desdoblado en diferentes tiempos y espacios cuya identidad no está bien definida. Auge y Cidrolin sólo alcanzarán su verdadera dimensión de personajes

a través de la constante relación en la que entran, primero mediante los sueños y después mediante la confrontación directa. Esta constante relación, representada también por un viaje temporal que lleva a Auge de 1264 (donde inicia la novela) a 1964 (donde se desarrolla la historia de Cidrolin), pone en juego la alteridad. Es decir, los personajes sólo encontrarán su identidad hasta que entren en contacto con la alteridad. Precisamente este punto es lo que esta tesina pretende demostrar.

A diferencia de diversos críticos que encuentran en *Les Fleurs bleues* la historia de un personaje desdoblado, nosotros vemos en ella dos personajes distintos en búsqueda de una identidad. Encontramos también que para construir esa identidad no basta el concepto de identidad pregonado por el pensamiento moderno; es necesario recurrir a la posmodernidad que proclama a la alteridad como punto de partida de la identidad. Por lo tanto, proponemos un análisis de esta novela teniendo en cuenta los dos conceptos: en primer lugar, la identidad de acuerdo con lo pregonado por el pensamiento moderno; después, la alteridad, sobre todo siguiendo el trabajo de Emmanuel Levinas sobre el tema.

Por otro lado, también tomaremos en cuenta la manera en que Queneau concibe la literatura. Para Queneau la literatura es un trabajo lúdico basado en consignas más o menos estrictas. La literatura de Raymond Queneau navega entre dos aguas, por un lado la libertad y la inspiración propuesta por el surrealismo (del cual formó parte); por el otro lado la utilización de reglas y consignas que faciliten e impulsen el trabajo del autor. Queneau planifica el número de capítulos, la cantidad de personajes, las apariciones de los mismos; se impone consignas que debe cumplir: la utilización de ciertas palabras, la no utilización de letras o palabras, la utilización de ciertas formas o géneros literarios, las situaciones que deben “rimar”, las repeticiones, las metáforas, etcétera. Es decir, Queneau trabaja con una técnica novelesca bien definida, que implica un reforzamiento de los principales elementos

narrativos de la novela: la historia, el narrador y el tiempo. Todo esto no quiere decir que las novelas de Queneau se encierran sólo en la técnica, sino que usan la técnica como medio para lograr una literatura más creativa. A diferencia de la Nueva Novela francesa que, como indica Ricardou, se queda en la “aventura de escribir”,¹ Queneau sigue con la idea de “escribir una aventura”. Por ello en el primer capítulo de esta tesina, analizaremos la estructura para descubrir los ejes formales de la misma, así como los elementos que enmarcan el problema de identidad de los protagonistas.

Para el segundo capítulo, partiremos de la definición de identidad presentada por el pensamiento del siglo XIX y principios del XX. Posteriormente, tomaremos en cuenta la concepción de personaje, siguiendo la teoría de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*. Este marco nos servirá después para analizar la manera en que Auge y Cidrolin se alejan perceptiblemente de ambos conceptos para presentarse como personajes con identidades incompletas.

Para el tercer capítulo, pondremos en juego el concepto de alteridad. En esta parte seguiremos especialmente el punto de vista de Levinas en su ensayo *La huella del otro*. Utilizaremos dos de sus conceptos clave, la mirada y la huella del otro. A partir de ahí y retomando la estructura así como la identidad incompleta de los protagonistas, analizaremos cómo se presenta la alteridad en la construcción de Auge y Cidrolin, en tanto personajes.

¹ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 91.

Capítulo 1: *Les Fleurs bleues*, una estructura compleja

Para Raymond Queneau la literatura es sobre todo un juego en el que las normas y las reglas sirven para favorecer la creatividad. En ese contexto, sus novelas pueden tomarse como exploraciones de lo lúdico dentro de la literatura. *Les Fleurs bleues*¹ no escapa a esa concepción y presenta al lector diversos dilemas o acertijos que debe resolver. Entre esos acertijos, podemos mencionar el valor de las flores azules, la intertextualidad, la estructura y la identidad de los personajes.

1.1 La repetición, los paralelismos y la circularidad

El primer dilema que el lector debe resolver es comprender la estructura de la novela. *Les Fleurs bleues* presenta al lector una estructura compleja con distintos niveles que diversos críticos han analizado ya.² La novela está constituida por veintiún capítulos, los primeros veinte son más o menos de la misma extensión, pero el capítulo XXI es tan sólo de dos páginas, por lo que se puede suponer que funciona como una especie de epílogo. Durante esos capítulos se desarrolla una trama en la que dos personajes se sueñan mutuamente: por un lado, se encuentra el duque de Auge, un personaje medieval que, en 1264, comienza un paseo que lo llevará hasta 1964; por el otro, Cidrolin, el personaje de siglo XX que sueña con la Edad Media. La acción se realiza en cinco épocas diferentes que son marcadas por diversas referencias históricas o literarias. Cada una de las cinco épocas presentes en la novela tiene una extensión de cuatro capítulos cada una.

¹ Todas las citas y referencias de *Les Fleurs bleues* han sido tomadas de la edición de Gallimard, París 2000, colección Folio nº 1000. En adelante sólo se indicará la página.

² Véanse los análisis de Makiko Nakasato o bien el de Christian Meurillon, entre otros.

La novela, entonces, tiene dos niveles diegéticos con sus propios personajes así como su propia historia. El primer nivel corresponde al duque de Auge que aparece en cinco épocas diferentes, cuatro de las cuales no están fechadas, pero que pueden ser datadas a partir de la primera,³ obteniendo como resultado un intervalo de 175 años entre cada una: 1264, 1439, 1614, 1789 y 1964. El segundo nivel corresponde a Cidrolin, siempre tendido en su silla soñando u observando a los paseantes. A diferencia del primer nivel diegético, el nivel de Cidrolin no está fechado, pero a partir de la secuencia de Auge se puede deducir el tiempo del segundo, tal como lo ha demostrado Makiko Nakasato:

Mais si l'on tient compte que le duc d'Auge descend l'Histoire à intervalles de 175 ans, et qu'il s'agit de l'an 1789 au chapitre XVI, il est le plus naturel d'inférer qu'à partir du chapitre XVII, il s'agit de l'an 1964, soit 175 ans plus tard que l'an 1789. D'ailleurs, les filles de Cidrolin et leur mari, enthousiasmés par la télévision et la voiture, suggèrent que l'histoire se déroule après-guerre.⁴

La separación de los dos niveles diegéticos se mantiene durante dieciséis capítulos pues, a partir del capítulo XVII, los dos niveles se funden por el encuentro de los dos protagonistas en la misma época.

Por otro lado, Queneau se impone una técnica en la que determina por adelantado algunos de los elementos más importantes de sus novelas como el número de capítulos o el orden de aparición de los personajes. Asimismo, toma prestadas de la poesía algunas figuras retóricas y las asimila a la novela. Por esto *Les Fleurs bleues* contiene repeticiones y paralelismos que funcionan como si fueran las aliteraciones o las rimas de un poema.

A lo largo de toda la novela, la repetición se utiliza de diversas formas: repetición de frases, de escenas y de estructuras, las cuales analizaremos a continuación siguiendo el

³ Véase Véronique Bartoli, “*Les Fleurs bleues*: Roman et histories”, en *Romans 20/50*, p. 24.

⁴ Makiko Nakasato, *Une autre chronique du XXe siècle*, p. 73.

trabajo exhaustivo que realiza Jeanyves Guérin en su ensayo “Queneau poeta de la novela frente a la nueva novela”.⁵

Guérin subraya como primer punto la utilización de algunas frases que son retomadas en numerosas ocasiones por un mismo personaje, por ejemplo:

Encore un de foutu (pp. 17, 31, 34, 52, 109, 112 y 125)
Bé, bé, dit Phélice (pp. 91, 121, 233, 240, 253, 266 y 267)

También es importante notar las repeticiones que el narrador hace a lo largo de la novela o incluso en la misma página, por ejemplo:

Quelques normands buvaient du calva [...] Les normands buvaient du calva
(p. 13)

Et moi aussi, je suis peintre. (p. 222)
— *Et moi aussi, je suis peintre!* (p. 224)

La repetición de frases anuncia la de escenas que el narrador presenta de la misma forma o con alguna variación. En primer lugar, están las escenas que son interrumpidas por un cambio de mundo diegético y que posteriormente regresan, tal como la discusión sobre la historia entre Auge y su abad. Por otro lado, se encuentran las secuencias narrativas que se desarrollan como espiral: al interior de la misma, una escena ocurre dos veces con mínimas variaciones, por ejemplo, la discusión sobre la actualidad, la Historia y la televisión de las hijas y yernos de Cidrolin:

— *À la télé on ne baise guère, remarqua Lucet [...]*
— *Vous êtes bêtes, dit Bertrande, c'est parce qu'il y de mômes qui regardent [...]*
— *Tu les laisseras regarder tant qu'ils voudront ?*
— *Rien que ce qui est instructif, répond Yoland. Surtout les actualités. Ça leur apprendra l'histoire de France, l'histoire universelle même [...] les actualités d'aujourd'hui, c'est l'histoire de demain [...]*
— *Là, mon vieux, tu deconnes, dit Lucet [...]*
— *Tu les laisseras regarder tant qu'ils voudront ?*

⁵ Guérin, Jeanyves, “Queneau poète du roman face au nouveau roman”, *Romans 20/50*, pp. 73-81.

- *Rien que ce qui est instructif, répond Yoland. Surtout les actualités. Ça leur apprendra l'histoire de France, l'histoire universelle même [...] les actualités d'aujourd'hui, c'est l'histoire de demain [...]*
- *C'est marrant, dit Cidrolin. Il me semble que ça recommence, qu j'ai déjà entendu ça autre part.* (pp. 62-65)

Finalmente, están las escenas que por la temática y los personajes recuerdan otras ya narradas, por ejemplo, los canadienses o el transeúnte que aparecen en diversas ocasiones.

Para Guérin estas repeticiones toman sentido en la economía del lenguaje, es decir en la plusvalía de sentido que se agrega en cada repetición. Creemos que la repetición obliga además al lector a poner atención en la estructura misma de la novela. Por si el lector no oyera esta invitación, Queneau la hace explícita por conducto del duque de Auge, quien hace evidente la importancia de la repetición:

- *Messire, vous vous répétez.*
- *[Auge] D'abord, ce n'est pas tout à fait exact : j'ai ajouté un adjectif et ensuite apprend, épaisse brute, que la répétition est l'une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique.* (p. 69)

Aparte de la aportación para el sentido y la estructura de la novela, la repetición crea un efecto ligero pero importante de inmovilidad o de retorno, como si el relato no avanzara, como si regresara sobre sí mismo.

Además de las repeticiones, *Les Fleurs bleues* está edificada a través de paralelismos que se presentan como un juego de ecos. Los paralelismos están contruidos con semejanzas entre ambos mundos diegéticos así como repeticiones de escenas entre un nivel y otro. El mayor paralelismo lo constituye el establecimiento de los dos mundos diegéticos: el mundo del Duque de Auge y el mundo de Cidrolin. A partir de este gran paralelismo, los ecos se presentan en el ámbito de personajes, temáticas y escenas.

Dentro de los niveles diegéticos, el paralelismo más importante lo constituyen los protagonistas que comparten algunos rasgos: viudos, padres de trillizas, adictos a la esencia

de hinojo, sospechosos de haber matado a sus esposas, entre otros. En segundo lugar, están los personajes que habitan los dos mundos: el dueño del bar así como el abad Biroton tienen el mismo nombre, Onésiphore; Lalix es hija de un leñador al igual que Russule, las trillizas hijas de los dos protagonistas. A partir de los personajes dobles, las escenas también encontrarán su eco en el otro nivel diegético como la escena donde, según Guérin, Auge y Russule tienen un encuentro íntimo:⁶

Si l'on jouait à un jeu [...] Et ils jouèrent jusqu'à l'aube. (p. 110)

escena que se corresponde en el nivel de Cidrolin:

— *[Lalix] On joue?*
— *C'est une bonne idée, dit Cidrolin calmement. Et ils jouèrent jusqu'à l'aube.* (p. 248)

La segunda escena no sólo es un reflejo ya que las dos secuencias siguen el mismo procedimiento: el personaje femenino propone, el personaje masculino acepta y el narrador resume la escena. Por otro lado, hay temas que son abordados en los dos mundos como la historia, los sueños, la pintura, etcétera.

Con los paralelismos presentes, *Les Fleurs bleues* se vuelve una novela en espejo, es decir, gran parte de los dos niveles diegéticos se construyen y evolucionan a través de los ecos. Al mismo tiempo, los paralelismos permiten aumentar la incertidumbre sobre quién es el personaje que sueña y cuál es el soñado.

Las repeticiones junto a los paralelismos crean un efecto más: la circularidad. En efecto, en distintas ocasiones hay escenas que recuerdan otro momento del relato o que regresan sobre un punto de la historia ya contado. El más grande de esos círculos es la novela entera, pues es Auge quien comienza y cierra el relato:

⁶ *Ibidem*, p. 77.

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. (p. 13)

A partir de esta reflexión sobre la Historia, Auge comienza sus aventuras que lo harán avanzar en el tiempo hasta llegar al siglo XX, no sin antes volver al castillo a reflexionar sobre el devenir de la Historia (p. 67); después del diluvio final su historia se cerrará con otra reflexión:

Il [Auge] s'approcha des créneaux pour considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. (p. 276)

Les Fleurs bleues parece terminar en el mismo punto que comenzó, la colina donde se asienta al final la barca podría ser la misma del inicio. Pero en realidad el narrador no deja claro si Auge regresa a su tiempo o va más allá de 1964. Esto añade otro valor a la estructura de la novela, pues sin eliminar el valor circular del relato, se agrega la posibilidad de que la novela continúe en espiral tal como ya lo ha analizado Véronique Bartoli.⁷

La circularidad también está presente en el nivel diegético de Cidrolin. Si éste no hace un gran viaje espacial y mucho menos temporal, sí lo hace de manera interior. En la búsqueda del culpable de las inscripciones, el lector observa cómo Cidrolin regresa a su pasado, para finalmente encontrar cierta paz y apartarse del curso de la historia, como si cerrara el círculo de su culpabilidad.

Estas dos formas circulares se completan con los hechos que regresan cada cierto tiempo, es lo que Véronique Bartoli llama la forma cíclica:

Dans Les Fleurs bleues, coexistent trois façons d'envisager l'histoire : la première, linéaire, se satisfait de la progression chronologique ; la deuxième, cyclique, met en relief la répétition de situations identiques à

⁷ Véronique Bartoli, *op. cit.*, p. 24.

*intervalles fixes : la troisième, circulaire, clôt la progression par le retour au point de départ.*⁸

La historia cíclica está marcada principalmente por las escenas del transeúnte y por las de los canadienses. Bartoli ve en estos ciclos una forma de destruir las diferencias entre eventos o de homogeneizar el flujo de la Historia, pero creemos que el valor de los ciclos va más allá de esa homogeneización, ya que el ciclo de los campistas canadienses desemboca en la llegada de Auge y compañía al siglo XX, al tiempo y a la barca de Cidrolin. Dicho de otra manera, los ciclos llevan a la reunión de los dos protagonistas gemelos, lo que a su vez lleva al final del relato y al posible regreso al inicio del mismo.

Las repeticiones, paralelismos y la circularidad emanan de un elemento más importante en la novela: el sueño.

1.2 El sueño

Aunque clasificada como sólo parcialmente oulipiana, *Les Fleurs bleues* presenta diversas consignas formales que, a decir de Christian Meurillon,⁹ deben ser descubiertas. La primera de esas reglas la constituye la diferencia de 175 años entre cada una de las apariciones de Auge. Cada una de las épocas presentes en el relato tiene una significación importante para Francia y para los franceses. Las primeras cuatro se relacionan con sucesos importantes de la historia de Francia como nación, mientras la última se ubica en la actualidad, recordando que la novela fue publicada en 1965. La segunda regla formal se encuentra en la alternancia de las escenas de Cidrolin y de Auge. El cambio entre las escenas de los protagonistas sigue una regularidad durante la mayor parte de la novela. Meurillon señala que generalmente a

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ Ver Meurillon, Christian “Exercice d’oulipisme: quelques règles de syntaxe des Fleurs bleues” en *Romans 20/50*, pp 50-62.

cada escena de Auge le sigue una de Cidrolin y posteriormente una de Auge, quedando en un esquema A-C-A (donde A es el mundo diegético de Auge y C el mundo diegético de Cidrolin). Cada vez que hay un cambio de nivel diegético, el lector observa que es necesario que un personaje esté en suspenso para que el otro despierte. Es decir, el paso de un nivel diegético al otro es el proceso del sueño, constituyéndose así en un mecanismo que permite el avance y la alternancia de la novela.

Para algunos críticos como Meurillon, Bartoli o Nakazato, esta alternancia implicaría un paso de la realidad al sueño o viceversa (sueño/ realidad o sueño/ vigilia), sin embargo nosotros disentimos en ese punto. Hasta el capítulo XVII, cada cambio de mundo diegético requiere que alguno de los protagonistas duerma para que el narrador pueda presentar un sueño, es decir, cada cambio de mundo corresponde a un período de sueño. Entonces, resulta que la secuencia A-C-A no es de sueño/ vigilia, sino que corresponde en realidad a una alternancia de sueño/ sueño o, en todo caso, de sueño y vigilia/ vigilia y sueño. Este paso del sueño de un personaje al sueño del otro es válido durante los primeros dieciséis capítulos, ya que posteriormente cuando ambos personajes se encuentran en la misma época, los dos niveles diegéticos se funden en uno solo. Por lo tanto, durante dieciséis capítulos, la novela es el relato de dos personajes soñando y de sus respectivos sueños, tal como lo indica Meurillon:

L'abandon d'un personnage pour l'autre ne relève pas de l'arbitraire du narrateur qui changerait de centre d'intérêt, mais du contenu de l'histoire des deux personnages dont le narrateur ne fait qu'enregistrer sommeils et rêves.¹⁰

Como en la repetición, Queneau se encarga de poner en evidencia este mecanismo, pues el lector encuentra las primeras pistas desde la cuarta de forros y el prefacio del libro

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

que fueron escritos por el autor mismo. En primer lugar, tanto la cuarta de forros como el prefacio citan un proverbio chino: Chuang-Tsé sueña que es una mariposa, pero ¿no es acaso la mariposa que sueña que es Chuang-Tsé? Este proverbio anuncia una subversión de la realidad de la que *Les Fleurs bleues* se hace partícipe. Este anuncio se ve completado por el epígrafe, que hace explícito el rol del sueño como uno de los pilares de la estructura de esta novela:

Οναρ αντι ονειρατος¹¹ (p. 11)
Platón

Efectivamente, desde las primeras páginas, el lector encuentra un constante vaivén entre dos historias y dos mundos diferentes: Auge y su entorno medieval que cambia a cada instante y, por otro lado, Cidrolin en su pasividad del siglo XX.

La apertura de la novela muestra a Auge reflexionando sobre el transcurso de la Historia, lo que lo lleva a iniciar un paseo para visitar París y encontrarse con el rey Luis IX. Así la novela se abre en un plano aparente de realidad, con un relato histórico que contiene personajes y fechas reales, sin embargo muy pronto entra el sueño para afectar ese plano realista. Al continuar el relato, en camino hacia París, el duque de Auge se queda dormido:

Sur la grand' route, Sthène allait bon train et finit par se taire, ne trouvant plus d'interlocuteur, la circulation étant nulle ; il ne voulait importuner son cavalier qu'il sentait somnoler ; comme Stéphane et Mouscaillot partageaient cette réserve, le duc d'Auge finit par s'endormir. (p. 16)

En cuanto Auge se queda dormido, Cidrolin entra en acción:

Il habitait une péniche amarrée à demeure près d'une grande ville et il s'appelait Cidrolin. On lui servait à manger de la langouste pas trop fraîche avec une mayonnaise glauque. Tout en décortiquant les pattes de la bête avec un casse-noisettes, Cidrolin dit à Cidrolin :

¹¹ Sueño por sueño.

– *Pas fameux tout ça, pas fameux ; Lamélie ne saura jamais faire la cuisine. Il ajouta, s'adressant toujours à lui-même :*
– *Mais où donc allais-je ainsi monté sur un cheval ? Je ne m'en souviens plus. D'ailleurs, c'est bien ça les rêves ; jamais de ma vie je ne suis monté à cheval. Jamais de ma vie non plus je ne suis monté à bicyclette et jamais en rêve, je ne monte à bicyclette et pourtant je monte à cheval.* (p. 16)

Inicialmente, Cidrolin sueña con Auge, por lo tanto ese ambiente realista se empieza a erosionar, pero pronto el lector se da cuenta de que Auge también sueña con Cidrolin, por lo que también los elementos realistas de este nivel se desdibujan. Ese intercambio entre sueños se convierte en un constante vaivén entre el sueño de uno y otro protagonista que durará hasta el capítulo XVII. Por otro lado es importante subrayar que, a diferencia del sueño en la vida real que se presenta de manera arbitraria tanto temática como temporalmente, en *Les Fleurs bleues*, el sueño se vuelve un artificio onírico con una alternancia temporal bien definida, así como con una continuidad narrativa (en el caso de Auge) y temática muy clara. De esta manera el sueño no sólo es un mecanismo de alternancia de los mundos diegéticos, sino un eje estructural sobre el que se aglutinan otros elementos de la novela.

Como en otras ocasiones, Queneau, a través de los personajes, se encarga de hacer evidente la importancia del sueño como mecanismo, ya que adicionalmente a las indicaciones del narrador que muestra que uno de los protagonistas duerme, en diversas ocasiones los personajes subrayan que las escenas las vieron en un sueño.

Además de eje estructural de la novela, el sueño está presente también como temática de la misma. En diversas escenas de *Les Fleurs bleues*, observamos a los personajes hacer reflexiones sobre el sueño. En efecto, los sueños son una de las cuestiones de reflexión entre Auge y el abad Biroton:

— *[Biroton] Je commencerai par les rêves*
— *[Auge] Bon. Dis-moi ce que tu penses des rêves.*

— *Les uns viennent de Dieu et les autres du Diable* (p. 41)

Se trata de una discusión teológica sobre el sentido de los sueños. Inicialmente son presentados como algo no humano pero, al continuar la reflexión, esa interpretación cambia:

— [Biroton] *Je reconnais qu'il n'est point courant de voir en songe les anges et les saints. Le plus souvent, si je puis en juger par mon expérience propre, les rêves n'ont pour objet que les menus incidents de la vie courante.*

— *Alors, ceux-là, boufre sont-ils du Diable ou de Dieu?*

— *Ni l'un ni l'autre. Ils sont indifférents. Positivement indifférents.* (p. 42)

Por lo tanto, los sueños pasan de un nivel fantástico a un nivel humano y finalmente a no tener importancia. Es decir, hay una anulación del sentido no humano o maravilloso del relato.

Esta aniquilación se completa en el nivel de Cidrolin, como una continuación natural de la reflexión de Auge y Birotón. Cidrolin y Lalix conversan sobre la importancia de los sueños propios para los demás.

— *J'en ai fait des rêves, murmura-t-il [Cidrolin] pour lui-même.*

— *Faut pas les raconter.*

— *Pourquoi pas ? demanda Cidrolin intéressé.*

— *Ça ne se fait pas.*

— *Pourquoi donc ? [...]*

— *C'est mal élevé [...]*

— *Les gens, continua Lalix, ils se croient des petites merveilles, tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils sont. Ils s'attribuent une importance [...]*

— *Mes rêves sont particulièrement intéressants, dit Cidrolin.*

— *Tout le monde croit ça.* (pp. 154 y 156)

Lalix, al igual que Biroton, hace a un lado el aspecto maravilloso de los sueños reduciéndolos a simples anécdotas personales. Cidrolin va más lejos aún, algunos sueños son incidentes sin importancia:

C'était un incident sans importance. Il y a des rêves qui se déroulent comme des incidents sans importance, de la vie éveillée on ne retiendrait pas des choses comme ça et cependant ils intéressent lorsqu'on les saisit au matin,

se poussant en désordre contre la porte des paupières. Peut-être ai-je rêvé ?
(p. 23)

El sueño, al ser despojado de ese lado fantástico, es asimilado a “la realidad” en la que se desenvuelven los personajes de la novela. Como en el surrealismo, en *Les Fleurs bleues* sueño y realidad se complementan, borrando las contradicciones que la cultura occidental encuentra tradicionalmente en esta dicotomía.

La importancia del sueño como estructura no sólo radica en la alternancia de un protagonista a otro, sino también en la posibilidad de construir más estructuras o temáticas alrededor de él. Haciendo un paralelismo con el análisis de la poética del juego de los oulipianos propuesto por Haydée Silva Ochoa,¹² el sueño se vuelve una metaestructura que permite la creación de otras estructuras tales como las repeticiones, los paralelismos, la circularidad y la espiral. Simultáneamente, el sueño sirve de base para otras temáticas, por ejemplo la aniquilación de la antinomia entre sueño y realidad o la identidad del personaje soñador.

Los sueños permiten el acceso a ese otro mundo y también funcionan como un espejo, pues en ese otro mundo los protagonistas ven al otro como si fueran ellos mismos. Al continuar, con Biroton, la reflexión sobre los sueños, Auge le cuenta su sueño más frecuente:

[Auge] —Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m’assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure, et je fais une petite sieste. (p. 42)

Auge se ve como Cidrolin, y éste a su vez se observa como si fuera Auge:

— Mais où donc allais-je ainsi monté sur un cheval? [...] jamais en rêve je ne monte à bicyclette et pourtant je monte à cheval? (p. 16)

¹² Silva Ochoa, Haydée “Surréalisme vs Oulipisme: deux poétiques du jeu incompatibles ?”, p. 167.

El sueño no sólo permite que Auge y Cidrolin se observen mutuamente, al mismo tiempo permite que el uno se reconozca fugazmente en el otro y viceversa. Es decir, los protagonistas se sueñan el uno al otro, pero como si fueran ellos mismos, provocando una sensación de confusión en cuanto a sus identidades de personajes. Una confusión que crece con los constantes ecos de un mundo a otro.

A pesar de que la propia estructura muestra, durante dieciséis capítulos, que los dos personajes están soñando, los sueños en espejo y los paralelismos entre los dos mundos parecen señalar que uno de los protagonistas sólo es el sueño del otro, pero sin indicar quién es quién. En consecuencia, estos dos elementos invitan al lector a tratar de descubrir quién sueña y quién es el soñado. Marie-Lise Billot en su ensayo “Sobre una modalidad de progresión novelesca en *Les Fleurs Bleues*”¹³ afirma que la interpretación más creíble es la de un Cidrolin que se sueña viviendo las aventuras de Auge. Para Billot, *Les Fleurs Bleues* es el relato del sueño de Cidrolin interrumpido de vez en cuando por la realidad. En efecto, las marcas temporales que permiten ubicar al mundo de Cidrolin en 1964, así como los diversos signos de actualidad (la RATP,¹⁴ los automoviles y la bicicleta) que se encuentran en dicho nivel crean la ilusión que Cidrolin es el personaje más próximo a la realidad del lector. Por lo tanto es fácil llegar a creer que la historia del duque de Auge es el sueño de Cidrolin, sin embargo nosotros creemos que esa posibilidad se empieza a desvanecer cuando en diversas escenas el narrador indica lo contrario, por ejemplo:

Cidrolin s'essuie la goule et murmure :
– *Encore un de foutu.*
– *Ce n'est pas ça qui t'empêchera de faire ta sieste, lui dit-on.*
Il ne répond pas ; sa chaise longue l'attend sur le pont. Il se couvre le visage

¹³ Marie-Lise Billot, “D’une modalité de progression romanesque dans *Les Fleurs Bleues*, en *Romans 20/50*, p. 64.

¹⁴ Compañía autónoma de transportes parisinos (*Régie autonome des transports parisiens*), empresa pública que se encarga de administrar los transportes urbanos de París y sus zonas conurbanas.

d'un mouchoir et le voilà bientôt en vue des murailles de la ville capitale, sans se préoccuper du nombre des étapes.
– *Chouette, s'écria Sthène, nous y sommes.*
Le duc d'Auge s'éveillait, avec l'impression d'avoir fait un mauvais repas.
(p. 17)

En esta escena, el lector observa que Auge parece haber soñado con Cidrolin, de ahí la sensación de la mala digestión. Además, como lo indica Gilbert Pestureau, Auge y su mundo parecen más realistas que Cidrolin y su mundo, lo que erosiona aún más la posibilidad de que sea este último el soñador:

Ainsi le premier [Auge] est actif, extroverti, explorateur, bagarreur et sans remords, et le second [Cidrolin], passif, introverti, casanier, timoré et plein d'angoisse — jusqu'à la culpabilité ? Chacun peut donc rêver sur ces deux espèce(s) d'autre.¹⁵

También queremos resaltar que siguiendo a Gaston Bachelard en su análisis de lo onírico frente al recuerdo donde afirma que la inmovilidad correspondería al nivel del sueño: “Cuando uno está atrapado así por el sueño, se tiene la impresión de que se vive en una imagen [...] el onirismo anclado así, localiza de alguna manera al soñador”,¹⁶ encontramos que la pasividad de Cidrolin frente al constante hacer de Auge anula parcialmente la interpretación de que sea Cidrolin quien sueña.

Si no es Cidrolin el personaje que sueña, lo lógico sería que fuera Auge quien tuviera ese rol. Pero los elementos oníricos y fantásticos, la preeminencia de la actualidad representada por Cidrolin, la lógica que nos indica que es más fácil soñar con lo pasado, aparte de las escenas que muestran a Auge como un sueño, anulan por lo menos parcialmente esa otra posibilidad. Sin embargo, como la novela está basada en el sueño, no puede desaparecer totalmente la posibilidad de que exista un soñador, por lo que al no

¹⁵ Gilbert Pestureau, “Cidauge” en *Romans 20/50*, p 19.

¹⁶ Gaston Bachelard, “La maison natale et la maison onirique”, en *La terre et les rêveries du repos*, pp 96-97. La traducción es mía.

poder determinar con exactitud cuál de los dos protagonistas lleva ese rol, los dos personajes podrían jugar el rol de soñador, pero al mismo tiempo los dos pueden ser el personaje soñado. De esta manera se borra la frontera entre el soñador y el personaje soñado, lo que termina por completar el aniquilamiento entre lo “real” y el sueño. Este aniquilamiento no sólo se da en el ámbito de los protagonistas, sino que se extiende a los dos mundos diegéticos: lo que es “real” en un mundo diegético es ficticio para el otro y viceversa. Lo que cada protagonista ve en el otro mundo es ficticio y fantástico: para Auge, la barca, la silla larga, Lamélie o Cidrolin, son cosas fantásticas; mientras que para Cidrolin, los caballos que hablan, el amigo caníbal o el duque rebelde, también son fantasía. Una vez más, el lector asiste a una eliminación de límites, en esta ocasión entre el mundo que puede representar el sueño y el que puede representar la realidad. Esa eliminación da paso a la fusión de los dos niveles diegéticos y, al mismo tiempo, a un estado de vigilia simultánea de los dos personajes, lo que termina por romper la oposición soñador/ soñado.

Durante dieciséis capítulos la estructura insiste en la alternancia sueño de Auge- sueño de Cidrolin, de manera que se crea una ilusión de simultaneidad que, posteriormente, se lleva a cabo totalmente a partir del capítulo XVII, cuando los dos niveles diegéticos se fundan en uno sólo con la misma temporalidad. La fusión de los dos niveles es consecuencia del aniquilamiento entre la frontera del sueño y “la realidad” que la estructura de la novela lleva a cabo.

1.3 La fusión de géneros novelísticos

Para Queneau la separación entre géneros literarios podía borrarse, de ahí sus exploraciones de novelas en verso y de estructuras poéticas en la novela. *Les Fleurs bleues* presenta esta

confluencia entre poesía y novela, que complementa una fusión más amplia: la unión de diversos géneros novelísticos. En esta novela encontramos rasgos de la novela histórica, de la novela de aventuras, de la novela policíaca así como de la novela de ciencia ficción, todo esto mezclado y aderezado con las diversas estructuras poéticas que Queneau usa en sus narraciones.

Estos géneros novelísticos se encuentran presentes a lo largo de toda la novela, sin embargo podemos localizarlos más explícitamente de acuerdo con el nivel diegético de los personajes. Pestureau afirma que, como en las novelas policíacas, en *Les Fleurs bleues* hay un delito, una investigación, un detective y un culpable. El delito: las inscripciones que acusan de asesino a Cidrolin. El detective, inicialmente Auge lleva una investigación que tiene como resultado atrapar erróneamente a Labal; posteriormente es éste quien lleva otra investigación que atrapa al verdadero culpable: Cidrolin. Pestureau se detiene en este punto, pero nosotros vemos que esta persecución deja en el camino pistas del pasado de Cidrolin, pistas que deben ser recolectadas por el lector. Es en este punto donde verdaderamente se encuentra la investigación al estilo policíaco: el lector debe ponerse un traje de detective para averiguar que hay detrás de la acusación de asesino que pesa sobre Cidrolin. La única manera de lograrlo es conocer su pasado, en consecuencia, el lector debe encontrar las piezas del rompecabezas que le faltan.

Antes de volverse detective, Auge emerge en la novela envuelto en un relato histórico, con datos y personajes reales mezclados a la ficción. En este ámbito vemos desfilar a personajes como Luis IX, Luis XI, el marques de Sade, Gilles de Rais, entre otros; también se mencionan eventos como la octava cruzada, los concilios papales, la guerra de cien años, entre otros sucesos históricos. La novela histórica pronto se funde con

la novela de aventuras, donde Auge emprende un primer viaje a París y posteriormente otro que lo llevará a España.

Después de su visita a París donde ve los trabajos de la catedral de Notre-Dame, Auge se niega a participar en la cruzada a la que lo invita el rey Luis XI y entra en rebelión contra éste:

Il se frottait les mains avec satisfaction, cependant que les compagnies royales de sécurité, à bonne distance des murs du château, commençaient à mettre la main sur les nourritures destinées au ravitaillement du duc, des siens et de ses bêtes[...] Si besoin est nous mangerons de la chair humaine ! Cuite naturellement; on dit qu'elle a son charme. Lorsque nous voudrons des crudités, nous ferons une sortie et nous pilerons ces méchantes céhéresses [...] Et maintenant, l'abbé, tu vas répondre à la troisième de mes questions (pp. 58-59)

La escena se encuentra ubicada en 1264, de acuerdo con los datos que el narrador da al inicio del relato. En el capítulo V, después de la escena en que las hijas y los yernos de Cidrolin lo visitan, la historia del Duque de Auge es retomada así:

Des céhéresses, il ne restait plus que des tombes en ruine que rongerait la mousse; on les avait bien oubliés, les céhéresses morts au combat du temps du roi Louis neuvième du nom.

Le duc d'Auge ouvrit l'œil et se souvint que l'abbé Biroton devait répondre à une certaine troisième question et qu'il n'en avait rien fait. Ouvrant son second et dernier oeil, le duc d'Auge n'aperçut dans son champ visuel aucun abbé Biroton.

—Ah le frocard, le pendard, le flemmard, grogna le duc. Je parierais bien qu'il est parti pour le concile de Bâle, à moins que ce ne soit pour celui de Ferrare ou de Florence, on ne s'y reconnaît plus. (pp. 66-67)

La mención del concilio de Basilea (1431-1449) y del concilio de Florencia (1439) permite ubicar la escena en 1439. Aunque la historia de la rebelión de Auge continúa en el mismo punto donde se había dejado, el tiempo ha cambiado. Este procedimiento continuará en

diversas ocasiones de manera que Auge visita cinco épocas diferentes con un intervalo de diferencia de 175 años¹⁷ hasta llegar a 1964, donde encuentra a Cidrolin:

Cidrolin dit:
— *Nous n'avons pas été présentés.*
— *C'est vrai.*
Le caravanier tend la main et dit :
— *Auge.*
— *Cidrolin, dit Cidrolin. (p. 225)*

El narrador nos contará las diversas aventuras por las que pasa Auge, pero es necesario subrayar que su viaje no sólo es espacial, sino temporal. En ese viaje no va solo, los otros personajes que habitan su mundo lo acompañan en cada cambio temporal. Es importante observar que a diferencia de Cidrolin, cuya historia se presenta fragmentada, la historia de Auge se presenta continua a pesar de los diversos saltos temporales. Estas características confieren a Auge el aura de un viajero del tiempo como si fuera un personaje de las novelas de ciencia ficción, en boga durante el siglo XX.

Ya en el siglo XX, después del encuentro de Auge y Cidrolin, el narrador da un nuevo giro al estilo de *Les Fleurs bleues*. A los géneros novelísticos presentes en la novela, el final agrega el Génesis como modelo narrativo como lo indican Nakasato y Billot, entre otros. Efectivamente, el epílogo de la novela presenta a Auge en el papel de Noé embarcándose en un arca para escapar del diluvio final:

Cidrolin, ensuite pénètre dans le carré [...] il s'aperçut que ses hôtes ne cessaient de se multiplier. Le duc donnait des ordres[...] le dernier câble avait été sectionné, la péniche s'éloignait de la rive [...] C'est alors qu'il se mit à pleuvoir. Il plut pendant des jours et des jours. Il y avait tant de brouillard qu'on ne pouvait savoir si la péniche avançait, reculait, ou demeurait immobile. Elle finit par échouer au sommet d'un donjon.
(pp. 275-276)

¹⁷ Cf. *supra*, p. 9.

Cidrolin desaparece mientras que Auge escapa a la Historia para un aparente regreso al punto inicial. De esta manera, *Les Fleurs bleues* se vuelve el punto donde distintos géneros se encuentran para así llamar la atención del lector sobre la identidad de los personajes y de la novela misma.

Queneau nos lanza un reto antes de empezar la lectura de *Les Fleurs bleues*: es necesario averiguar quién es Chuang-Tsé y quién la mariposa. Sin embargo, la estructura de la novela se encarga de eliminar ese acertijo, ya que en primera instancia elimina la dicotomía sueño/ vigilia; posteriormente pone en el mismo nivel sueño y realidad. También se encarga de aniquilar esa dicotomía de personaje soñador contra personaje soñado, al ponerlos en el mismo nivel diegético. En consecuencia, la estructura de la novela deja de un lado el acertijo inicial e incita al lector a poner atención en otro punto de la misma. De igual modo, la estructura gira en todo momento alrededor de los personajes principales, pero ya no en el sentido del sueño, más bien en el sentido de quiénes son esos personajes. Si la pregunta inicial desaparece bajo el peso de la estructura de la novela, ésta nos deja una más importante: ¿cuál es la identidad de los personajes principales?

CAPITULO 2. Fragmentos de identidad

La narración es una construcción discursiva¹ que se presenta o se ve como un reflejo del mundo humano. En tanto construcción, la narración está compuesta de diversas figuras que le dan sentido y coherencia, una de las más importantes es el personaje. Es éste quien hace posible la historia, quien la realiza y quien lleva a cabo los designios del narrador. Tal vez por eso, el personaje sea la figura más fácilmente asimilable al mundo humano.

2.1 El personaje y la identidad

El análisis de los personajes ha pasado desde asimilarlos casi totalmente al ser humano hasta verlos como simples figuras o efectos de sentido. No obstante, debido a su origen humano y a su destinatario humano, el personaje logra desbordar los límites de lo puramente discursivo:

Porque si bien es cierto que el personaje no es una representación de seres humanos en tanto que “copia fiel”; que, debido a la auto-referencialidad inherente a los universos del discurso, un personaje es más que entidad “orgánica”, con vida propia, un efecto de sentido, un efecto personaje; también es cierto que la referencia última de todo actor es [...] a un mundo de acción y valores humanos.²

Gracias a esta referencia fuera del mundo discursivo, el personaje se hace partícipe de muchas de las características que le son inherentes al ser humano. Esta asimilación, sin embargo, nunca ha sido total ni invariable a lo largo del desarrollo del género novelístico. Por un lado, es necesario recordar que por su origen humano la novela refleja las ideas, conceptos y sistemas de pensamiento de la sociedad, entre ellos el concepto de identidad. Por otro lado, la novela refleja los cambios inherentes a la evolución de la literatura, es

¹ Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 352, 353 y 424.

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 61.

decir, los diversos movimientos literarios influyen en la forma de hacer novelas y por lo tanto en el desarrollo de los personajes.

Un personaje del siglo XIX suele ser descrito con precisión, tiene un físico y una indumentaria definidos. Principalmente, el personaje tiene una conciencia y una interioridad sólidas; asimismo tiene un pasado que le da densidad. Es una tradición que se remonta a los personajes novelescos del siglo XVII: el personaje es un agente de acción y al mismo tiempo es una personalidad que se define por su conciencia de ser, por sus acciones y por su pasado. Esta concepción sufre una evolución drástica durante el siglo XX, pues los novelistas intentan renovar la novela a partir de la técnica.³ En consecuencia, sufre una transformación que afecta cada uno de los componentes de la narración llegando incluso a construirse novelas basadas únicamente en la técnica y no en una historia. El personaje es uno de los elementos que más cambios tiene, ya que, poco a poco, pierde los valores que lo asimilaban al ser humano, quedándole sólo la acción para definirse.

Raymond Queneau participa en esta renovación de la novela, sin embargo, sus novelas no se reducen a la técnica pura. Ésta debe servir para facilitar la creatividad, así como para reforzar los elementos de la novela. Las novelas de Queneau se basan en un conjunto de reglas que marcan desde el número de capítulos, hasta el orden de aparición de los personajes, sin olvidar las reglas que dirigen la trama de la historia.⁴ Aunque, en general, sus personajes conservan un nombre, una apariencia física y un pasado, muchas veces su identidad es puesta en entredicho a través del desdoblamiento o de la duda filosófica o psicológica.

El pensamiento occidental de la modernidad tiene en la identidad uno de sus

³ Germaine Brée y Edouard Morot-Sir, *Littérature française*, p. 178.

⁴ Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, pp. 27-33.

conceptos centrales, que parte de la afirmación de que cada cosa es diferente a las demás. Esta afirmación se nos presenta a primera vista sumamente clara y evidente, no obstante, la experiencia demuestra que no es tan sencilla como lo aparenta. La identidad ha sido tema de reflexión a lo largo de la historia de la humanidad, sin embargo no es una noción que se pueda definir concretamente. José Ferrater en su *Diccionario de filosofía* menciona que hay diversos puntos de vista para tratarla y subraya que los más destacados son el punto de vista ontológico y el punto de vista lógico:

El primero es patente en el llamado *principio ontológico de identidad* ($A = A$), según el cual toda cosa es igual a ella misma [...] El segundo se manifiesta en el llamado *principio lógico de identidad* [...] ‘a pertenece a todo a’ (lógica de los términos) o bien ‘si p [donde ‘p’ simboliza un enunciado declarativo], entonces p’ (lógica de las proposiciones).⁵

La identidad según ambos puntos de vista se presenta como una igualdad: el *yo* debe ser igual al *yo*. Al mismo tiempo, como lo subraya Annemarie Piepper, la identidad es una singularidad, el individuo es pensado como singular: “como singular abstracto en general, no como «éste aquí» concreto”.⁶ El concepto de identidad trae consigo la idea de una entidad considerada igual a sí misma (Platón). También, como indica Ferrater que diversos filósofos lo han demostrado (Leibniz, Kant, Hegel, entre otros), la identidad implica la unidad consigo mismo.

Por otro lado, para el pensamiento moderno la identidad del *yo* tiene su punto de partida en el auto-reconocimiento, es decir, el *yo* reconoce en sí mismo su esencia. La identidad se presenta como un reconocimiento, por parte del *yo*, de una continuidad en sus características, una continuidad en el antes, ahora y el después. En esto consiste la identidad durante el siglo XIX y principios del siglo XX, en atribuirse o auto-reconocerse

⁵ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, p. 1606.

⁶ Annemarie Piepper, “Individuo”, en *Conceptos fundamentales de filosofía tomo 2*, p. 358.

características que no varían desde el momento que consideramos su existencia y que permanecen en su estado actual. Sin embargo, la primera mitad del siglo XX representa el apogeo de una profunda crisis del pensamiento occidental causada por los movimientos políticos, sociales y filosóficos de un siglo antes. Se trata de una crisis donde se ponen en duda concepciones básicas del pensamiento moderno. Esta crisis del pensamiento se conjuntará con la renovación de la novela iniciada a principios del siglo XX para reflejarse principalmente en la forma en que se construyen los personajes a mediados de ese siglo.

En el pensamiento moderno, el principio de identidad implica que una persona no pueda ocupar el mismo espacio que otra, que no pueda tampoco estar en dos lugares al mismo tiempo. Asimismo, la identidad implica la conservación de todos los atributos, pues la variación de uno implicaría la pérdida de la identidad. Entre los atributos que el ser debe reconocer en sí mismo están el nombre, la apariencia física y la memoria.

Personaje y ser humano comparten esos tres atributos, sin embargo hay que recordar que la identidad del personaje se forja a través del discurso, el cual sólo toma verdadera forma con la lectura. Es decir, para poder aprehender la identidad de un personaje, el lector debe recolectar sus atributos a medida que avanza en su lectura. Por otro lado, al ser un reflejo del mundo humano, el personaje también refleja necesariamente los diferentes cambios que ha sufrido el concepto de identidad a lo largo de la historia, lo que nos lleva a buscar los rasgos de la crisis de identidad en los personajes de *Les Fleurs bleues*.

En primera instancia, *Les Fleurs bleues* puede presentarse como una novela de sueño en espejo, pero en ese torbellino de sueños el lector percibe que los personajes tienen un problema con su identidad. Este problema no se encuentra en distinguir al personaje soñado del personaje soñador, sino en saber qué características diferencian a un personaje

del otro, en qué se funda su identidad como personajes. *Les Fleurs bleues* presenta un par de personajes supuestamente bien definidos pero a lo largo de toda la obra, el narrador se encarga de dibujar una identidad ambigua que confunde al lector. Tanto Cidrolin como Auge no llegan a fincarse una identidad completa, lo que lleva al lector por un laberinto que es complicado de resolver.

2.2 Cidrolin.

Como el mundo de Cidrolin está ubicado en 1964, este personaje es el más cercano a la época del lector, lo que facilitaría su identificación como personaje pero pronto uno se da cuenta de que Cidrolin está rodeado por una constante ambigüedad. En este panorama, al lector sólo le queda recolectar los pocos rasgos seguros de la identidad de Cidrolin

La búsqueda de la identidad de Cidrolin comienza con la delimitación de las escenas donde él participa. Punto relativamente fácil al interior de cada secuencia narrativa pero que se dificulta en la transición de un mundo diegético al otro, ya que cada cambio de nivel diegético va acompañado de un velo de ambigüedad muy importante. Meurillon encuentra en esta ambigüedad una estética de la sorpresa construida sobre tres ejes:

*D'abord l'utilisation ou non de blancs: l'ouverture d'un nouveau paragraphe, a fortiori d'un nouveau chapitre, donne l'impression d'une ligne de démarcation. Ensuite, le changement ou non de temps verbal (passé/ présent, indifféremment d'ailleurs pour A et C). Enfin et surtout, le recours au pronom personnel ou au contraire à l'appellation immédiate du nouveau personnage par son nom.*⁷

Es precisamente el último eje el que afecta directamente la identidad de ambos protagonistas, pues cuando el narrador utiliza el pronombre personal pareciera que tuviera

⁷ Christian Meurillon, *op. cit.*, p. 60.

duda de si es Cidrolin o si es Auge quien participa en la secuencia. Esta duda se comunica al lector, quien es sorprendido por el cambio tan abrupto de nivel diegético:

*Le duc d'Auge finit par s'endormir.
Il habitait une péniche amarrée à demeure près d'une grande ville et il s'appelait Cidrolin. (p. 16)*

La sorpresa reside en la utilización de un pronombre *il* que puede tener como referente a ambos protagonistas. El narrador intenta asimilar a los dos para mantener la pista falsa de un personaje soñando al otro. A medida que la novela avanza, el efecto de sorpresa disminuye aun cuando el narrador trata de mantenerlo al utilizar en la transición más de un pronombre *il* ambiguo:

*Il alla dans le carré regarder l'heure et, comme conséquence de cet examen, il s'étendit de nouveau sur sa chaise longue pour achever sa sieste interrompue.
Lorsqu'il ouvrit de nouveau l'œil, il aperçut autour de lui tout ce qu'il avait l'habitude d'y voir, les murs de sa chambre (p. 39)*

A pesar de los esfuerzos del narrador, el efecto de sorpresa disminuye hasta desaparecer lo que coincide con la fusión de los dos mundos diegéticos.

Una vez que los dos mundos diegéticos se funden, se desvanece la alternancia entre el sueño de uno y otro protagonista porque los dos están presentes en una etapa de vigilia. Así el lector ya no debe preocuparse por quién sueña, pues los dos están presentes al mismo tiempo. A pesar de esto, en la confrontación entre Auge y Cidrolin, el lector asiste a otro intento de asimilación de ambos personajes. Cidrolin posee otros seis nombres que lo distinguen de los demás personajes pero no de Auge:

— *Mais ne me donnez donc pas du monsieur le duc. Maintenant que nous nous connaissons, appelez-moi tout simplement Joachim.*
— *Et pourquoi vous appellerais-je Joachim ?*
— *Parce que c'est mon prénom.*
— *C'est aussi le mien, dit Cidrolin. Je ne me vois pas m'appelant sous l'espèce d'un autre !*

- *Espèce d'autre vous-même, répliqua le duc avec bonhomie. Puisque nous sommes tous deux des Joachim, appelez-moi don Olinde, c'est mon second prénom.*
- *À moi aussi.*
- *J'en ai cinq autres : Anastase Cré...*
- *...pinien Hon ...*
- *... orat Irénée Mé ...*
- *...déric. (pp. 255-256)*

Auge y Cidrolin tienen seis nombres comunes que no permiten diferenciarlos, que funcionan como el ambiguo pronombre *il* de las transiciones, es decir, tienen al mismo tiempo a los dos personajes como referentes. Este efecto de asimilación es importante, ya que el nombre se constituye en el primer punto para la identidad de un personaje, como lo indica Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo de un relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.⁸

Esta escena, por lo tanto, le resta valor identitario a los seis nombres de ambos personajes.

A pesar de esta pérdida, Cidrolin podría fincar su identidad a partir de su primer nombre, sin embargo, éste tiene un efecto de discontinuidad que afecta el proceso de identificación. Cidrolin, a través del cambio de nombre, se oculta o se disfraza en otros personajes, rompiendo así la continuidad en su ser:

- Il [Cidrolin] se mit en rapport avec le de-luxe qui l'avait refoulé ce midi même [...] On lui demanda son nom.*
- *Dicornil. Monsieur Dicornil. D comme duc, I comme Joachim, C comme Capétien, O comme Onésiphore, R comme Riphinte, N comme N et le reste à l'avenant.*
- *Dupont. C'est bien cela? Pour monsieur Dupont?*
- *Vous m'avez compris. (pp. 122-123)*

⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

La importancia de esta escena no sólo está en la utilización de otros nombres para designar a Cidrolin, sino en el procedimiento mismo que lo lleva a una pérdida de individualidad. Ésta se da en forma gradual, pues primero Cidrolin utiliza un anagrama de su propio nombre, lo que le permite al protagonista separarse de su ser. Enseguida esa separación se hace mayor cuando deletrea Dicornil porque lo hace utilizando los nombres que pertenecen al otro mundo diegético, al mundo de Auge. Pareciera que Cidrolin dejara de ser él mismo para transformarse en Auge, ya que *Duc*, *Joachim* y *Capétien* son nombres que el narrador ha atribuido al duque. Finalmente, la transfiguración que significa el cambio de nombre sale de las manos de Cidrolin porque el otro personaje lo transforma en un señor Dupont. La utilización de este apellido no es gratuita puesto que Dupont es muy común en Francia, por lo que su utilización aumenta la pérdida de individualidad de Cidrolin.

Cidrolin se vuelve momentáneamente un señor Dupont, lo que significa convertirse en un desconocido, en un personaje que no tiene mucho significado. Posteriormente, desde ese personaje sin significado, Cidrolin inicia el regreso a su ser. La transformación recorre el camino inverso, Cidrolin se presenta como Monsieur Dupont, el personaje lo reconoce como Dicornil, finalmente el narrador lo nombra Cidrolin:

Un maître d'hôtel demanda cependant avec hauteur si l'on avait retenu sa table. Cidrolin répondit que oui. À quel nom ?
— *Dupont. Monsieur Dupont.*
— *Si vous voulez venir par ici, monsieur Dicornil.*
Cidrolin s'attendait à ce qu'on lui proposât une table dans un courant d'air ou près d'une desserte. (p. 123)

La transformación en un personaje sin significado interrumpe la continuidad en el nombre de Cidrolin y al mismo tiempo llama la atención sobre la carga referencial del mismo nombre. Ésta permite al lector encontrar un punto alrededor del cual aglutinar la

identidad del personaje, pero en el caso de Cidrolin no encontramos este punto. Para Gilbert Pestureau el nombre Cidrolin puede tener diversas significaciones que van desde alusiones a la sidra, hasta contener el nombre de uno de los personajes del mundo de Auge, sin olvidar las alusiones al rol de este último:

Mais que peut-on [...] tirer de ce Cidrolin ? Du cidre, bien sûr [...] mais aussi « Cid, rôle un ! » — premier « rôle » d'Auge ! ?⁹

No obstante, ninguna de estas posibilidades tiene la fuerza necesaria para prevalecer sobre las demás, en consecuencia el nombre Cidrolin se vacía de valor referencial. Como consecuencia de la no referencialidad de su nombre, Cidrolin se convierte en una especie de recipiente vacío donde el lector depositará los rasgos que constituirán su identidad.

Para llenar ese recipiente, es necesario buscar los elementos que definan el físico, la indumentaria, la conciencia y la interioridad de Cidrolin. En cuanto su físico, ni el narrador ni los otros personajes lo describen físicamente; no sabemos nada acerca de su estatura, de su peso ni de las facciones de su cara. En cuanto a la indumentaria, el único dato proporcionado se reduce al pañuelo con que se cubre la cara durante sus siestas. Resta buscar la conciencia y la interioridad de Cidrolin, sin embargo, el narrador no presenta un retrato moral de este personaje, por lo que el lector debe encontrar esos dos rasgos a través de sus acciones o de los discursos del resto de los personajes.

A diferencia de Auge que se muestra muy activo, Cidrolin es un personaje inactivo; su rutina diaria se reduce a acciones mínimas: dormir, comer, beber licor de hinojo y dormir. Durante 16 capítulos, su jornada se reduce a esas actividades y sólo es activo en los momentos en que pasea o platica con los canadienses o con el transeúnte, lo que además provoca que el hilo de su historia aparezca discontinuo en el relato. Encontramos que esa

⁹ Gilbert Pestureau, *op. cit.*, p. 17.

inactividad impone un signo negativo a la identidad de Cidrolin, ya que su pasividad contradice su rol de personaje, pues un personaje en esencia es la figura que actúa en la historia y que a través de sus acciones permite el desarrollo de la misma. Para Anne-Yvonne Dubosclard esta negatividad se extiende a todo su nivel diegético, pues, según afirma:

*un héros qui n'agit pas et qui doute, finit pour ôter toute crédibilité et toute densité au monde dans lequel il se meut.*¹⁰

De esta manera la negatividad empieza a delinearse como el primer rasgo de Cidrolin y de su mundo.

El rasgo de negatividad que pesa sobre Cidrolin también es puesto en evidencia por los demás personajes. Las pocas ocasiones que se habla de sus características, se le atribuyen adjetivos negativos, como el caso del paseante:

— *Prouvez-le, dit Cidrolin*
— *Quel emmerdeur! Il n'y a pas de conversation possible avec un emmerdeur comme vous.* (p. 46)

Lalix continúa esta descripción negativa:

Monsieur Albert m'avait dit que vous étiez de bonne composition, mais vous râlez tout le temps. (p.157)

No obstante, estos rasgos no constituyen la descripción más interesante de Cidrolin. Lalix hace una pequeñísima descripción del carácter de Cidrolin mencionando lo que él no es:

Vous êtes tournipilant à la fin. Vous êtes pas du tout comme monsieur Albert me vous avait décrit, une espèce de père tranquille pas emmerdant pour un sou. (p. 159)

Los pocos rasgos proporcionados no permiten al lector hacerse una imagen de la forma de ser de Cidrolin. De hecho, describirlo mencionando lo que no es aplica un velo de misterio

¹⁰ Anne-Yvonne Dubosclard, "Du côté de chez Cidrolin ou «les menus incidents de la vie éveillée», en *Romans 20/50*, p. 40.

o de imprecisión sobre la figura de Cidrolin. Estos rasgos permiten delinear sólo vagamente la interioridad de Cidrolin caracterizándola con una carga negativa.

Por otra parte, el pasado de Cidrolin también aparece de manera velada; el narrador no se toma la molestia de contarlo, por el contrario deja al lector la tarea de averiguarlo, como en una novela policiaca. Cidrolin es acusado de asesino por los graffitis del misterioso vándalo, pero él mismo se presenta como inocente de ese crimen:

Je ne suis pas un assassin. Pas même un meurtrier. Rien. J'étais innocent. J'ai fait un an et demi de préventive. On a fini par reconnaître que j'étais innocent. Je croyais que c'était fini. Non, il y a ce con, comme vous dites, avec ses graffiti. (p. 187)

A pesar de declararse inocente de haber matado a su esposa, la investigación de Labal demostrará que es él mismo quien se auto-acusa a través de los graffitis. Así, el único dato seguro de su pasado es la acusación. Fuera de este dato, no hay ningún otro que ayude a reconstruir el pasado de Cidrolin. Un pasado tan velado sólo permite deducir un sentimiento de culpabilidad inconsciente, pero no facilita la obtención de más datos para conformar la identidad del personaje.

El retrato moral de Cidrolin se reduce a la negatividad y a la pasividad, ambas características presentadas por las descripciones negativas o descripciones de lo que no es, así como por la constante inactividad que a su vez se refleja en la discontinuidad narrativa de su historia. Ésta es consecuencia de la estructura de la novela y al mismo tiempo es un reflejo de su inactividad. El narrador pasa al nivel de Auge cuando Cidrolin duerme y, cuando regresa a su nivel diegético, no retoma la historia de Cidrolin en el punto en que la dejó, sino que regresa a ésta en cualquier momento. De esta forma, la historia de Cidrolin hace eco a su personalidad. Ciertamente, el lector sólo encuentra fragmentos de la identidad de Cidrolin de la misma manera que el narrador sólo ofrece fragmentos de su historia.

En conclusión, si el lector busca la identidad de Cidrolin usando el concepto del pensamiento occidental de fines del siglo XIX y principios del XX, sólo encuentra fragmentos de su ser ya que Cidrolin se reduce a:

- ❖ Un nombre discontinuo, interrumpido voluntariamente,
- ❖ Un nombre sin valor referencial,
- ❖ Seis nombres que lo asimilan al otro protagonista de la novela,
- ❖ Un personaje sin rostro y sin físico definidos,
- ❖ Una interioridad y conciencia definidas muy vagamente,
- ❖ Un personaje rodeado de negatividad y pasividad,
- ❖ Un pasado oscuro, del cual lo único seguro es una acusación.

Cidrolin es, por lo tanto, un personaje cubierto por la duda, la ambigüedad, la negatividad, la pasividad y la discontinuidad.

2.3 Auge

El duque de Auge es el co-protagonista de la novela encargado de abrir y de cerrar la misma. Auge tiene su propio mundo diegético que se alterna con el de Cidrolin de acuerdo con la estructura de sueño y vigilia / vigilia sueño de la novela. A pesar de esto, la historia de Auge se presenta de una manera continua ya que, después de cada cambio de nivel diegético, el narrador retoma el relato del duque en el punto en que lo dejó, como si nunca lo hubiera abandonado. Sin embargo, después de algunos cambios de nivel diegético el lector se da cuenta de que hay un avance brusco en el tiempo: Auge y su mundo dan saltos de 175 años. Aunque inicialmente no es tan fácil fechar cada uno de esos saltos, la alusión a hechos y personajes históricos, así como el lenguaje utilizado por los personajes permiten al lector darse cuenta que Auge se acerca a la época de Cidrolin, hasta finalmente

alcanzarla. Como con otros elementos de la novela, son los personajes quienes acaban subrayando la presencia de este mecanismo de continuidad narrativa y avance en el tiempo. En este caso es Cidrolin quien se encarga de evidenciar lo que sucede con la historia de Auge:

- *Moi je rêve beaucoup, dit Cidrolin. C'est très intéressant de rêver.*
- [Labal]— Je ne sais pas. Je n'ai pas d'idées sur la question.*
- *Le rêve continu, par exemple. On se souvient d'un rêve et, la nuit suivante, on essaie de le continuer. Pour que ça fasse une histoire suivie[...]*
- J'ai vécu ainsi au temps de Saint Louis.*
- *Ah! le fils à la Blanche de Castille.*
- *...de Louis XI.*
- *...l'homme à la cage.*
- *... de Louis XIII.*
- *...les trois mousquetaires.*
- *de Louis XVI. (pp. 197-198)*

La historia de Auge es el sueño continuo de Cidrolin que éste se encarga de contar como si fuera su propia historia. De esta manera, continua la ambigüedad sobre ambos mundos diegéticos, pues pareciera que Auge y Cidrolin se funden en un solo personaje.

Paradójicamente la continuidad narrativa sirve de marco a la discontinuidad que pesa sobre Auge. Al igual que Cidrolin, el primer punto de esa discontinuidad lo presenta su nombre porque Auge voluntariamente se cambia de nombre para pasar desapercibido o para esconderse de los demás:

- À l'auberge du Soleil d'Or où le duc s'était installé sous le nom de Monsieur Hégault un ecclésiastique vidait pot sur pot en parlant politique avec l'aubergiste [...] Dès que l'aubergiste eut disparu dans la cave, le duc s'exclama :*
- *Est-ce un hasard, l'abbé, ou bien faites-vous l'espion ?*
- *[l'abbé Riphinte] Monsieur le duc...*
- *Monsieur Hégault.*
- *Vraiment ? faut-il...*
- *Appelez-moi Monsieur Hégault, vous dis-je. (p. 190)*

El duque no se auto-reconoce por su nombre, además no desea que los demás lo reconozcan como Auge. Al cambiarse de nombre, decide romper momentáneamente con ese atributo, aunque Riphinte y posteriormente Pouscaillou lo reconozcan aún por duque:

L'aubergiste s'éclipse, mais Pouscaillou fit son entrée[...] Il avait l'air fort surpris.

— *Viens ici, coquin! Traître ! lui dit monsieur Hégault. C'est comme cela que je dois avoir confiance en toi ? Je vais te rosser.*

Il se leva dans ce but [...]

— *[Pouscaillou] J'ai rien fait de mal.*

— *Tu écrivais à la comtesse d'Empoigne !*

— *Eh quoi ! monsieur le duc, c'est mal d'écrire à sa maman ?*

— *Et il m'appelle monsieur le duc ! (p. 192)*

Auge insiste tanto que Pouscaillou, Riphinte e incluso el narrador se convencen de llamarlo monsieur Hégault. Sin embargo el cambio sólo es temporal pues el narrador al final de la escena lo vuelve a reconocer como duque:

Après avoir évoqué ce triste souvenir, l'abbé se leva pour dire une courte prière. Le duc et Pouscaillou conclurent: amen. (p. 193)

El cambio de nombre tiene dos valores que se complementan: primero, significa una discontinuidad que afecta directamente al nombre de Auge y por extensión a todo su ser; segundo, como se trata de un cambio voluntario, significa también una falta de auto-reconocimiento, una de las primeras condiciones para edificar la identidad.

Por otra parte, esta escena hace eco al cambio de nombre de Cidrolin. Pero a diferencia de éste, cuya transformación hace alusión directamente al otro mundo diegético, en Auge, el uso de otro nombre no tiene ninguna alusión a su co-protagonista. Hégault no tiene ningún significado concreto, sólo fonéticamente haría referencia al *ego*, es decir al *yo*. De esta manera, Hégault pone al lector sobre la pista del valor referencial de Auge. En efecto, como lo indica Gilbert Pestureau,¹¹ Hégault se lee EGO que invertido da OGE o

¹¹ Gilbert Pestureau, *op. cit*, p. 16.

bien podría ser AUGE, así este nombre alude directamente al *yo*. En consecuencia, el valor referencial de Auge se reduce a un simple *yo* que debe servir para edificar la identidad del personaje.

Alrededor de ese *yo*, el lector debe condensar la identidad de Auge, sin embargo, la individualidad de Auge no llega a ser completa, pues pasa por una discontinuidad voluntaria, así como por un intento de asimilación con Cidrolin. A la falta de auto-reconocimiento de Auge se le une la pérdida del valor identitario de sus otros seis nombres, pues son los mismos que tiene Cidrolin.¹² Por otro lado, los dos personajes tienen rasgos comunes: viudos, con hijas trillizas y con una segunda pareja hija de un leñador, los dos pintores a su manera y los dos soñadores de otros tiempos, entre otras características. Todo esto obliga al lector a una búsqueda más atenta de los rasgos que pueden definir a Auge, es decir, de su físico, su indumentaria, su conciencia y su interioridad.

Auge es un personaje que carece de físico definido, en ningún momento de la novela, ni el narrador ni los demás personajes hacen una descripción física ni moral de Auge. Tampoco tiene una indumentaria definida pues, nadie hace alusión a ella ni a ningún accesorio como en el caso del pañuelo de Cidrolin. En cuanto a los rasgos que definen su conciencia y su interioridad hay que deducirlos a través de sus acciones o del discurso del narrador.

Mientras que el rasgo que diferencia a Cidrolin es la pasividad, Auge, por su parte se distingue por su tendencia a golpear a quien esté cerca de él, sobre todo en sus momentos de cólera:

il [Auge] quitta son poste de guet pour les étages inférieurs du château en se livrant au passage à son humeur qui était de battre.

¹² Cf. *supra*, p. 33.

Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chaus, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs.

(p. 14)

La violencia inicial se diluye debido a la polisemia del verbo *battre*: golpear, agitar, recorrer, golpetear, etcétera. A pesar de esta escena lúdica, Auge se manifiesta violento de diversas maneras a lo largo de toda la novela. Al principio, en una especie de juego que establece con Onésiphore, quien es el único personaje capaz de responder a sus golpes.

Et il [le duc] dirigea vers le tibia droit de l'abbé un bon coup de savate qui atteignit son but. Onésiphore voulut répliquer d'une ruade dans le ventre, mais elle fut esquivée et il alla s'étaler. Le duc aussitôt lui saute dessus et commence à le piétiner. (p. 43)

Posteriormente, del juego pasa a usar la violencia para castigar a otros personajes por cosas que no son de su agrado. Éste es el caso de la escena donde el duque mata al Vizconde de Empoigne:

Le duc tire toujours sur sa bonne femme qui freine énergiquement [...] le Vicomte d'Empoigne voulut s'interposer [...] Celui-ci par atavisme encore et plus que par courage, sortit son épée. Le duc sort la sienne et voilà Empoigne par terre, complètement mort et traversé. (p. 175)

Su carácter violento no sólo se manifiesta en golpes, sino también en furia, como la que muestra en su primer viaje a París. La furia aparece también cuando lo insultan después de haber roto con el rey, esto provoca después que él mate a muchos burgueses. Asimismo, la violencia es su medio de defensa cuando debe huir del mesón después de que sus caballos hablan en público. También, como consecuencia de su violencia, Auge reinicia el viaje, que lo llevará nuevamente a París, pero en 1964. Por lo tanto la violencia no es únicamente una característica de Auge, también es motor de muchas de sus acciones.

Esta violencia también pone en evidencia la gran actividad de Auge, lo que lo opone directamente a Cidrolin que se muestra como un personaje muy pasivo. Esto permite a su

vez que Auge adquiriera una mayor solidez como personaje, pues su actividad permite en gran parte el avance de la novela. No obstante, esa solidez no es total porque aparte de la violencia y de la actividad del duque, no tiene ninguna otra característica bien definida. Así, para encontrar lo que falta de su identidad, el lector debe recurrir a encontrar el pasado de Auge.

El pasado de Auge, al igual que el de Cidrolin, es presentado muy vagamente ya que el narrador no se detiene a contarlo. En el encuentro con Luis IX, descubrimos los únicos datos: el duque participó en una cruzada y estuvo casado. Después de su visita al rey, Auge recorre una gran parte de la historia de Francia pero no ofrece ningún dato que permita reconstruir su pasado. La historia del duque se reduce a su presente, a lo que el narrador nos cuenta en cada secuencia. Por lo tanto, Auge carece de pasado, carece de uno de los pilares importantes de la identidad según los valores de principios del siglo XX, lo que le resta densidad como personaje.

Aunque Auge posee algunas características que permiten diferenciarlo de Cidrolin, éstas no son suficientes para construir una identificación bien definida. Efectivamente, el establecimiento de su individualidad enfrenta ciertos conflictos si el lector se limita al concepto moderno de identidad:

- ❖ Auge no se auto-reconoce, voluntariamente se cambia el nombre a Monsieur Hégault, lo que rompe con la continuidad de su ser;
- ❖ El valor referencial de su nombre casi equivale a cero, pues se reduce a un *yo*, el cual en una primera lectura sólo puede ser llenado por su carácter violento;
- ❖ Sólo se distingue de Cidrolin por su gran actividad y su violencia;
- ❖ Al igual que Cidrolin sufre un intento de asimilación con éste, cuando sus otros seis nombres pierden su valor identitario;

- ❖ Auge carece de físico e indumentaria definidos, lo que deja un gran vacío en su ser;
- ❖ Finalmente, Auge carece de un pasado que permita darle continuidad en su presente así como en su futuro.

En resumen, ni Auge ni Cidrolin cumplen con la continuidad necesaria en sus rasgos para poder proclamar su identidad. En ambos encontramos sólo fragmentos de ésta, lo que cubre a los dos de una gran ambigüedad así como de un velo que se traduce en un intento de asimilación, es decir reducir los dos personajes a uno solo. En este contexto, podemos afirmar que ambos personajes rompen con el concepto moderno de identidad y por lo tanto es necesario buscar en otro lado lo que fundamenta su identidad.

Capítulo 3. La alteridad en *Les Fleurs bleues*

Les Fleurs bleues presenta a dos personajes cuya identidad no está claramente definida pues están rodeados de discontinuidad así como de ambigüedad. Asimismo sufren de un constante intento de asimilación que dificulta delimitar la identidad de cada uno. Es decir, observamos cómo el concepto moderno de identidad no es suficiente para construir las identidades de Auge y de Cidrolin, por lo que es necesario recurrir a otro concepto: la alteridad.

Mientras el pensamiento moderno encontraba seguridad en el autoreconocimiento, el concepto de identidad parecía inamovible. Al hombre le bastaba auto-reconocer una continuidad en sus características para proclamar su identidad. Sin embargo a fines del siglo XIX y principios del XX esa concepción es puesta en duda como consecuencia natural del desarrollo político y económico de Europa y América. Efectivamente las grandes guerras europeas (la guerra franco-prusiana, las guerras por la unificación de Italia o de Alemania), el desarrollo del fascismo y el nazismo, así como las dos guerras mundiales llevan al hombre europeo a un cuestionamiento acerca de cuál es la relación del *yo* con los demás. Es a partir de esto que la alteridad irrumpe en diversos ámbitos como la psicología, la antropología, la sociología, la filosofía y la literatura.

3.1 ¿Qué es la alteridad?

Gracias a la supremacía de Europa, durante los siglos XVIII y XIX, se establece un pensamiento moderno basado en la racionalidad y cuyo centro lo constituye el individuo mismo. El individuo europeo contaba con una visión del mundo que giraba alrededor de Europa lo que le permitía explicar su razón de ser. Sin embargo esa visión unificada del mundo se fragmenta como consecuencia de los movimientos políticos, sociales y

económicos vividos a partir de fines del siglo XIX. Por un lado, estos movimientos representan fracturas al interior de esa visión europea del mundo, y por otro lado, significan también la aparición o fortalecimiento de otras concepciones del mundo: estadounidense, rusa, árabe, oriental, latinoamericana, capitalista, socialista, entre otras.

En este contexto, el concepto de identidad entra en crisis, pues al hombre europeo ya no le es suficiente autodefinirse como tal, sino que tiene que tomar posición frente a cada uno de los nuevos actores que participan de su presente. El individuo europeo se da cuenta de que ya no puede asir su mundo y su tiempo sólo a partir de su *yo*; que para comprender los constantes cambios debe tener en consideración a los que son diferentes a él, es decir, a los *otros*. De esta manera, el *yo* descubre al *otro*, o dicho de otra manera, la identidad entra en contacto con la alteridad

Comenzaremos por el *otro*. Según Ferrater, el *otro* ha representado para los diversos filósofos un concepto clave en el desarrollo de la ontología; Ferrater continúa diciendo que “el *otro* es el no ser que se encuentra más allá del ser simbolizado por el *yo*”.¹ Ferrater afirma que el problema del otro ha sido tratado de diversas formas a lo largo de la historia, también indica que en la filosofía contemporánea se subrayan dos aspectos: la constitución del *otro* en la trama de lo intersubjetivo y la realidad del *otro* en el llamado “encuentro”. En este segundo aspecto se inscribe la alteridad que, de acuerdo con Aranguren,² sería “mi relación con el *otro*”. Para otros filósofos la alteridad es el descubrimiento que el *yo* hace del *otro*, un descubrimiento que hace surgir una amplia gama de imágenes del *otro*, que cambia la visión del *yo* y que establece diferentes relaciones del *yo* (o del *nosotros*) con el *otro*. Ante la presencia del *otro*, el *yo* puede optar por diversas posiciones que van desde la

¹ José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 1658.

² J.L.L. Aranguren citado por José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 2466.

negación hasta el intento de asimilarlo, pero en todas ellas el *otro* interpela al *yo* para que éste actúe. No importa la posición que tome el individuo frente al *otro*, pues éste estará presente siempre, abriendo una entrada hacia el *yo*, esto es la epifanía, según Emmanuel Levinas.³ Para Levinas, la epifanía representa la independencia del *otro* frente a *nosotros*, es decir, el *otro* tiene significado por sí mismo. La epifanía es también esa presencia que viene hacia nosotros abriendo una entrada, es un fenómeno que se convierte en rostro. Y esa epifanía del rostro es el primer discurso del *otro*.

Levinas continúa diciendo que el rostro entra vacío, desnudo; llega interpelando, ordenando, exigiendo una respuesta. Por su parte, el *yo* no puede sustraerse a dar una respuesta, por el contrario debe tomar la responsabilidad de responder, pues en el momento de la epifanía del *otro*, el *yo* pierde su coincidencia consigo mismo, pierde su identificación. La respuesta llega en el momento en que el *yo* toma posición frente al *otro*, sea para tratar de asimilarlo, sea para intentar comprenderlo o bien para que el *yo* recupere su identificación.

Nosotros agregamos que la confrontación con el *otro* se parece a la confrontación con lo nuevo, la primera reacción es reducir lo nuevo a lo ya conocido, evitando con esto su comprensión. De la misma manera, el *yo* intenta asimilar al *otro* con las características que ya conoce o, en un caso extremo, negarlo. Frente a este intento de asimilación, Levinas dice que el *otro* pierde su alteridad, pero no desaparece, pues la epifanía inicial sigue exigiendo una respuesta. Es la independencia del *otro* lo que permite su continuidad, poniendo así en crisis nuestra identidad.

En medio de esa crisis, el *yo* debe iniciar un movimiento que lo lleve al *otro*, lo que se puede dar en dos variantes. En primer lugar, el *yo* se mueve hacia al *otro* para regresar a

³ Emmanuel Levinas, “La huella del otro” en *La huella del otro*, p. 59.

sí mismo posteriormente, según Emmanuel Levinas es la filosofía del retorno. Donde el retorno representa “la autonomía de una conciencia que reencuentra por sí sola el camino a través de todas sus aventuras, que regresa a casa como Ulises quien, a través de todas sus peregrinaciones, no hace otra cosa sino dirigirse a su isla natal”.⁴ Por otro lado, el *yo* puede escoger un movimiento sin retorno, en el que a través de la obra (acción) establece una relación con el *otro*. Pero para que la obra se convierta en un movimiento sin retorno hay que hacerla en el ámbito de la bondad, sin esperar que regrese, prohibiéndonos hacerla para que nos sea retribuida como “Abraham que abandona para siempre su patria por una tierra aún desconocida y que prohíbe a su siervo, incluso, conducir nuevamente y de regreso a ese punto de partida a su hijo”.⁵ Si la obra logra eso se convierte en liturgia, la que representa una renuncia al *yo*, significa también un triunfo “en un tiempo sin mí, significa apuntar hacia este mundo sin mí, apuntar a un tiempo más allá del horizonte de mi tiempo”.⁶

Levinas subraya que Ulises representa un conocimiento de la conciencia, una autoconciencia, y también representa una espera, una espera de acción. En cuanto a Abraham, él representa la conciencia en movimiento, así como la acción misma. Por otro lado, el movimiento sin retorno significa partir en pos de la huella del *otro*. La huella es la marca de lo que ya pasó, es “la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el cual el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo”.⁷ Pero la importancia de la huella no se encuentra en esa inserción en el tiempo, sino en la eleidad. Para Levinas la eleidad “es toda la enormidad, toda la desmesura, todo el Infinito de lo absolutamente otro”,⁸ porque la eleidad es la posición dentro de la huella que indica una trascendencia, la trascendencia que

⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁸ *Idem*.

une al significante y al significado del signo en que la huella se puede convertir. La huella no es un signo hasta que la eleidad aparece. La eleidad permite que la huella se vuelva “el pasaje mismo a un pasado más distante de todo pasado y de todo porvenir que se colocan aún en mi tiempo, hacia el pasado del Otro en el cual se delinea la eternidad, pasado absoluto que reúne todos los tiempos”.⁹ Y es precisamente en la eleidad donde encontramos el origen de la alteridad.

Por otro lado, la identidad y la alteridad, tal como lo indica Víctor Silva, son construcciones intelectuales que se confirman por su carácter relacional. En ambos conceptos participa la percepción individual del tiempo y su relación con el espacio. De esta manera, la alteridad influye en la conformación de la identidad, la que puede adquirir su real dimensión y sentido “en su construcción discursiva. Un discurso que construye una realidad pero que también valida intelectualmente la creación identitaria y marca las fronteras con el otro”.¹⁰ En conclusión, el *yo* no puede fincar por sí sólo su identidad, necesita del *otro*. Éste a su vez exige al *yo* que actúe, que se acerque, para así poderlo definir. También es importante subrayar que el *otro* se presenta como una exigencia como una interpelación (rostro) y que al acercarse a ese rostro, el *yo* va en la búsqueda de un pasaje (la eleidad) que le permita relacionarse con la alteridad.

3.2 La huella del otro

Como la alteridad es una construcción que encuentra su validez en la relación de seres, en *Les Fleurs bleues* se manifiesta de diferentes formas. La primera manifestación de

⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰ Víctor Silva, “La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar el entre”, p. 3.

la alteridad tendría que ver con el origen mismo del arte tal como lo concibe Steiner: “El lenguaje existe, el arte existe porque existe ‘el otro’”.¹¹ En el caso de la literatura, ese otro es el lector que interpela al autor. En *Les Fleurs bleues*, el autor contesta a esa interpelación a través del lado lúdico de la novela, a través de las consignas que el lector debe encontrar y sobre todo por la fuerte carga de intertextualidad. La segunda forma de alteridad se manifiesta en la relación de cada uno de los personajes de esta novela con los demás. La tercera forma se encuentra en la interrelación entre los dos protagonistas, Cidrolin y Auge. Son precisamente estas dos últimas las que nos interesan para nuestro análisis; por un lado, la alteridad de los protagonistas frente al resto de los personajes y principalmente la relación de alteridad entre Auge y Cidrolin.

En *Les Fleurs bleues* observamos cómo el nivel diegético de Auge se va transformando a medida que éste avanza en el tiempo. Auge va tras la huella de Cidrolin, por eso se acerca a su tiempo y su espacio. Pero Auge no va sólo por la huella en sí, también va en pos de Cidrolin. Es decir, Auge debe entender primero la huella de Cidrolin, después debe usarla como pasaje para acceder a su pasado, lo que le permitirá comprenderlo. Cidrolin, por su parte, también se mueve hacia la huella del duque, aunque su movimiento no es tan evidente como el de Auge. La primera manifestación de la huella del *otro* es a través de los sueños, los cuales permiten establecer una relación entre Auge y Cidrolin.

Auge inicia su viaje temporal debido a un estado de tristeza y melancolía motivada por su visión de la historia:

— *Ah ! mon brave Démo, dit le duc d’Auge d’une voix plaintive, me voici bien triste et bien mérancolieux.*
— *Toujours l’histoire ? demanda Sthène.*

¹¹ George Steiner, “Presencias” en *Presencias reales*, p. 177.

— *Elle flétrit en moi tout ébaudissement, répondit le duc.*
— *Courage, messire! Courage ! Mettez-vous donc en celle que nous allions promener.*
— *C'était bien là mon intention et même plus encore.* (p. 14)

Efectivamente, la intención de Auge no sólo es un simple paseo. En primer lugar, porque el paseo se vuelve un recorrido por gran parte de la historia francesa. En segundo lugar, porque ese recorrido lo acerca a Cidrolin, quien a través de los sueños se le presenta y parece esperarlo en una silla sobre su barca. Auge intenta entender el significado de la Historia al mismo tiempo que intenta comprender la presencia de ese otro personaje. Cidrolin, por su parte, observa en sueños a un personaje inmerso en un viaje espacial que pronto se vuelve temporal, como en la ciencia ficción. Esto provoca en él un deseo de observarlo, de seguirlo, de comprenderlo y de saber a dónde se dirige, a tal grado que no desea perderse sus sueños:

— *Enfin, bref, dit Cidrolin, je suis content de vous avoir vus. Vous êtes bien aimables avec moi.*
— *Tu nous fiches à la porte ? [...]*
— *Pas du tout, dit Cidrolin, seulement voilà, quand ça se met à tourner en rond, que je me demande où je vais basculer, il vaut mieux que ça s'arrête tout de suite, je perdrais les pédales, j'arriverais dans les temps anciens, ou futurs on ne sait pas, ou bien nulle part encore.* (p. 66)

De esta manera, el sueño adquiere una nueva dimensión en la novela, no sólo como mecanismo narrativo o temático, sino también como elemento metafórico que representa la ventana que permite a los protagonistas mirarse e interpelarse mutuamente.

A través de esa mirada mutua que se establece en los sueños, ambos personajes adquieren una responsabilidad que no pueden rechazar: deben acercarse al *otro* para poder develarlo. Al no tener una identidad completa ni Auge ni Cidrolin pueden regresar sobre sí mismos, para ellos se trata, como lo indica Levinas, de “ir hacia delante sin consideración

de sí”.¹² Una vez que ambos personajes entran en relación, su huella perturba sus mundos diegéticos. En el caso de Auge, la perturbación se presenta en la forma de diversos anacronismos que contaminan la temporalidad del nivel diegético. Bartoli clasifica estos anacronismos en dos, primero “los anacronismos lingüísticos”¹³ que se refieren a la utilización de conceptos en contextos temporales que no les corresponde, como hablar de colonias o de senderos heideggerianos en la Edad Media. En este punto nosotros agregamos los neologismos, que invaden el lenguaje de los personajes, un procedimiento que permite al lector asistir a la “creación” de nuevas palabras tales como “*mouchoir*”, “*péniche*”, “*sieste*”, entre otras. Inicialmente, la invención de neologismos está reservada a Auge, posteriormente Onésiphore y los dos caballos recurren a ellos para expresarse sobre cosas que pasan en su mundo. La segunda forma de anacronismos, según Bartoli, consiste en una superposición de elementos de épocas diferentes, como cuando Auge en el siglo XIII hace referencia a la toma de la Bastilla. La presencia de estos anacronismos en cierto sentido anuncia una anulación de la temporalidad, que desemboca en la fusión del nivel diegético de Auge con el de Cidrolin. Entonces los anacronismos se convierten en el pasaje que permite a Auge llegar a Cidrolin.

La perturbación del nivel diegético de Auge por la huella de Cidrolin permite que los dos niveles diegéticos se conecten en uno solo. De esta manera, se hace presente la eleidad que permitirá a Auge encontrarse con Cidrolin y así encontrar su identidad.

En cuanto al otro mundo diegético, la perturbación de la huella del *otro* se presenta en la actitud de Cidrolin frente a los sueños. Cidrolin pasa una gran parte de su tiempo soñando, sus sueños tienen más importancia que su vida en vigilia, incluso llega a sentir

¹² Emmanuel Levinas, *op cit*, p. 64.

¹³ Véronique Bartoli, *op. cit*, p. 27.

que la frontera entre sueño y realidad es muy delgada por lo que se pregunta « *peut-être ai-je rêvé* » (p. 23). En ocasiones duda de su realidad como cuando va al cine y se pregunta si se quedó dormido e inventó la película.

Por otro lado, como consecuencia del acercamiento al mundo diegético de Auge, Cidrolin se cuestiona sobre la identidad de los personajes que lo rodean:

— *Combien y a-t-il de passants? Le fait est qu'il y a beaucoup plus de passants qu'il n'en faudrait ou bien alors c'est le même passant qui se répercute de jour en jour. Et le quasi-clergyman sur sa mobylette, c'est bien le même... autant qu'on en puisse juger; mais les Canadiennes? toutes différentes sans doute [...] après tout elles sont peut-être toutes identiques. Comme les passants.* (p. 77)

Y en medio de esas dudas, en algunas ocasiones no puede saber si es el mismo personaje con el que ha hablado en otras ocasiones, o incluso saber si hay otros personajes como su hija:

— *Pardon? demanda le passant.*
Cidrolin le regarda: c'en était un autre. Ou le même qu'il ne reconnaissait pas. (p. 112)

Sur les péniches le long du fleuve, toutes les filles s'appellent peut-être Lamélie. (p. 80)

Al dudar sobre la identidad de los otros personajes, Cidrolin hace evidentes las dudas que existen sobre su propia identidad, dudas que sólo se resuelven al final de la novela.

La perturbación de la huella de Auge se manifiesta también en un juego de identidades pasajeras o, como las llama Dubosclard, “identidades provisionales” e “identidades inciertas”¹⁴ que el narrador y Cidrolin imponen a otros personajes. Además de los casos reseñados por Dubosclard, nosotros podemos agregar el caso de Lalix, quien pasa

¹⁴ Anne-Yvonne Dubosclard, *op. cit.*, p. 44.

de chica del señor Albert a ama de llaves de Cidrolin, para después transformarse en su prometida. O bien los transeúntes que se transforman en curiosos:

Les deux chevaux étaient attachés dehors à un panneau d'interdiction de stationner. Des passants les voyant se transformaient en curieux pendant quelques instants, puis retournaient à leur nature propre. (p. 269)

Los personajes se transforman no en función de ellos mismos, sino desde el punto de vista de Cidrolin o del narrador, es decir, el ser diferente o ser el mismo no surge de la autodefinición, más bien del encuentro con el *otro*.

Estas perturbaciones hacen posible la eleidad pues permiten a Cidrolin encontrar el pasaje hacia el duque. El juego de identidades hace que la relación de los protagonistas pase del sueño al contacto directo en el mismo nivel diegético. Efectivamente, cuando el juego de las identidades pasajeras se extiende hacia Auge, éste y los personajes que lo acompañan se convierten en campistas, lo que permite a Cidrolin entrar en contacto con Auge:

*Le conducteur de la première houature passa la tête pour demander :
— Le camp de campagne pour les campeurs, je vous prie. [...] Avant de démarrer, il cria pour Cidrolin :
— Et moi aussi, je suis peintre ! [...] Comme vous voyez, je suis sans façons. Si vous êtes peintre en bâtiment, moi je suis duc.
— Je ne suis pas peintre en bâtiment, dit Cidrolin, je suis armateur. Je possède une péniche et un canot. (pp. 223, 224-225)*

De este encuentro directo, surge una definición más firme de la identidad de Cidrolin: no es pintor porque esa actividad sólo sirve para tratar de ocultar su pasado, él es armador, una característica que sí permite diferenciarlo de Auge. Asimismo, Auge es un pintor, pero sobre todo es un duque, un duque sin modales.

La perturbación de la huella del otro permite a ambos personajes encontrar un pasaje hacia su coprotagonista, lo que ayuda a obtener una definición más clara de sus identidades. Estas identidades se completan con el acercamiento que a lo largo de toda la novela los ha llevado de su *yo* hacia el *otro* o los *otros*.

3.3 Acercándose al otro

En *Les Fleurs bleues*, la alteridad no se limita a la perturbación de los niveles diegéticos por la huella del *otro*, también se manifiesta por el movimiento hacia el *otro*, representado a través del acercamiento entre Auge y Cidrolin. Ese acercamiento se presenta bajo las dos modalidades a las que nos hemos referido anteriormente: el eterno retorno y el movimiento sin retorno. En ambos casos es necesario tomar en cuenta la relación entre los protagonistas y los demás personajes de sus respectivos mundos diegéticos, ya que desde esa relación se establece la mirada del otro que finalmente ayudará a completar las identidades de los dos protagonistas.

El *yo* es obligado a definirse o a redefinirse cuando se encuentra con la mirada del *otro*, porque, en palabras de Levinas, es en esa mirada donde el *yo* es reconocido como tal.¹⁵ En *Les Fleurs bleues*, observamos que los dos protagonistas definen su identidad a partir de la mirada de los personajes que los rodean. Además en el caso de Auge, observamos que pasa por una serie de redefiniciones gracias a la mirada de las distintas épocas que visita, como veremos a continuación.

La novela inicia presentado a Auge como un personaje medieval melancólico que viaja hacia París. Asimismo el narrador presenta una sociedad medieval que reconoce a Auge como un aristócrata, de ahí la presentación siguiente:

Je suis duc et j'ai droit à huit piliers pour mes fourches patibulaires. Je descends en ligne directe de Mérovée, c'est vous dire que les Capets pour moi c'est de la toute petite bière. (p. 75)

Posteriormente, gracias al encuentro de más personajes y a las distintas épocas que visita (la alta y baja Edad Media, el Renacimiento, el final de la Ilustración y el siglo XX), Auge

¹⁵ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 65.

se redefine: es aristócrata, burgués, autor de pinturas rupestres, turista y salvador de hombres. Auge se redefine en cada época porque su mundo ha cambiado de tiempo, pero sobre todo porque los eventos ocurridos representan un cambio en la sociedad. De esta manera, en su viaje circular que empieza al inicio del relato, Auge pasa de ser uno de los más importantes caballeros de la séptima cruzada a rechazar participar en la octava. Pasa de ser un aristócrata consentido del rey a un rebelde, de aristócrata a burgués y posteriormente a ciudadano. Sin embargo estos cambios no ocurren porque él los desee; se deben a que la sociedad cambia. Dicho en otras palabras, los otros cambian y le exigen a él cambiar.

Otra de esas redefiniciones de Auge es reflejo de diversos elementos que integran su mundo diegético. Aunque la secuencia cronológica de la novela está bien armada, *Les Fleurs bleues* no es de ninguna manera una novela histórica; más bien, a través de Auge, el lector asiste a una parodia histórica. El mundo diegético de Auge está lleno de elementos que destruyen la ilusión histórica: primero, los elementos oníricos que van desde caballos que hablan hasta los grandes saltos temporales; igualmente, los elementos anacrónicos que anulan la temporalidad; asimismo, los elementos estructurales como la alternancia entre sueños. Tampoco se debe olvidar que esa cronología histórica termina en 1964, la actualidad del autor y del lector original de la novela, por lo que historia y actualidad quedan en el mismo nivel ficcional. Debido a esta manera de destruir la ilusión histórica, podríamos decir que Auge se convierte en un anti-héroe histórico¹⁶ y su mundo en una parodia de novela histórica.

Al final de la novela, Auge ha completado su identidad porque el lector ha encontrado los rasgos que lo diferencian claramente de Cidrolin: Auge es un personaje

¹⁶ Partimos del concepto de héroe social presentado por Jacques Julien en la página web de *Les Fleurs Bleues* de la Universidad de Versalles. <http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/queneau/fbperso.htm>, p.4.

rodeado por violencia, la que él ejerce hacia los demás y la que surge por los acontecimientos que ocurren a su alrededor; es un personaje activo que favorece el avance de la novela; es un hombre que a pesar de los cambios sufridos se distingue por su falta de modales; es duque y finalmente es un anti-héroe histórico. Una vez que Auge tiene una identidad completa, sólo le queda hacer un último salto temporal, el que lo llevará a su casa.

El epílogo de la novela nos muestra a Auge preparando el regreso a su hogar. Para hacer ese viaje, Auge toma la barca de Cidrolin, la cual en lugar de bajar sube el río, indicación que a decir de Jean-Yves Pouilloux no debe ser tomada en un sentido estrictamente literal, sino en un sentido metafórico:

*probablement en ce qu'elle évoque une dimension autre (le nostos grec, d'où vient la « nostalgie » inventée par Stéphane, signifie « retour », et la tradition lui a donné le sens de « retour à l'origine »).*¹⁷

Efectivamente, una vez que Auge ha comprendido a Cidrolin, debe regresar a su origen, es decir, a su yo. Así, vemos a Auge realizar un último salto temporal que aparentemente lo lleva al mismo lugar y al mismo tiempo del que partió:

*—On peut savoir ce que vous êtes en train de faire ? demanda Cidrolin poliment.
—Je rentre chez moi, répondit le duc [...]
Le dernier câble avait été sectionné, la péniche s'éloignait de la rive [...] Doucement la péniche remontait le cours du fleuve [...] il y avait tant de brouillard qu'on ne pouvait savoir si la péniche avançait, reculait, ou demeurait immobile. Elle finit par échouer au sommet d'un donjon.
(pp. 275-276)*

Este salto final de Auge no sólo se da como consecuencia de haber completado su identidad, al mismo tiempo ocurre porque Cidrolin sale del relato, es decir, el otro ha desaparecido. Asimismo, Auge debe saltar temporalmente porque la ficción ha terminado y

¹⁷ Jean-Yves Pouilloux, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, p. 164.

porque la cronología ha terminado: Auge ha encontrado a Cidrolin en 1964, en el momento en que Queneau está escribiendo la novela; el presente de la ficción ha alcanzado al presente de la escritura, el autor no sabe qué va a venir después.

En cuanto a Cidrolin, el paso de los *otros* permite observarlo de diferentes formas: tiene un pasado misterioso, es alcohólico, sabio, inocente, está enamorado. A diferencia de Auge, Cidrolin no hace ningún viaje, está inmóvil y son los *otros* los que pasan por donde él se encuentra. De esta manera, el lector comienza a diferenciar dos identidades distintas: una en un constante viaje, la otra inmóvil todo el tiempo.

La inmovilidad hace que la atención se mueva de Cidrolin hacia los personajes que lo rodean, así como hacia el otro protagonista de la novela. Efectivamente, aunque Cidrolin es el protagonista de su nivel diegético, el narrador ocupa más tiempo e interés en contar la historia de otros personajes: Lamélie y su chofer de camión; las apariciones del transeúnte; la búsqueda del ama de llaves; o bien, la historia de Lalix. Asimismo mientras dura la separación de niveles diegéticos, es Auge quien predomina sobre Cidrolin y sólo es hasta la fusión de ambos mundos diegéticos cuando este último tomará más importancia. Es decir, el nivel de Cidrolin significa un desplazamiento del centro de interés, el *yo* se cambia por el *otro*, como lo proclama la posmodernidad. En tal caso es la interpelación del *otro*, la que permite ser *yo*, como lo afirma Levinas. En consecuencia Cidrolin se acerca a Auge.

Mientras ambos personajes permanecen separados temporalmente, el sueño es el mecanismo por el cual se ponen en contacto. Cidrolin se pregunta si él sueña cuando ve pasar a los turistas, si sueña cuando delira por la fiebre, si sueña en el cine. En todos estos sueños él observa el avance del duque hacia su época. Observa todo lo que Cidrolin no es: un duque anticlerical, violento, activo, con poder. Y en esas visiones el duque lo interpela y le permite ver el mundo a través de su mirada. Asimismo, esa interpelación obliga a

Cidrolin a una introspección que le permitirá liberarse de su pasado. Es decir, su viaje no es físico como el de Auge sino interno y de esta manera se encuentra con el *otro* que le permite el paso a su *yo*.

Durante ese viaje introspectivo, el lector observa que frente a la gran actividad de Auge y a la facilidad con que mata a su paje, Cidrolin es un personaje pasivo atado a un sentimiento de culpabilidad. Sólo hasta que se acerca su encuentro con Auge, Cidrolin comienza a tomar conciencia de su identidad. Pero antes de lograrlo, siente el vértigo de no ser él mismo, de ser *otro*: es el momento en que él pasa la noche bajo la lluvia espiando a la persona que le escribe obscenidades en la barca, es decir, espiándose él mismo. Todo pasa en escenas rápidas, Cidrolin pasa del sueño a su realidad en un vaivén rápido. Ese delirio anuncia el cambio que va a tener como consecuencia de la interpelación de Auge.

A partir del momento en que Auge y Cidrolin se encuentran en 1964, este último encontrará su libertad con respecto a la ambigüedad que lo asimilaba a Auge. Durante el encuentro Auge se define como duque, mientras que Cidrolin como armador. Posteriormente, la investigación sobre el vándalo de los graffitis permite a Cidrolin darse cuenta de que es él mismo quien de manera sonámbula los hacía. Así, Cidrolin es liberado por los *otros* de su sentimiento de culpabilidad, lo que le permite al final entregar su balsa. Una vez que encuentra su libertad, Cidrolin se aparta voluntariamente del curso de la novela.

Para Jacques Julien todos estos rasgos harían de Cidrolin un héroe individual,¹⁸ sin embargo nosotros preferimos el concepto de anti-héroe debido a la negatividad y pasividad que lo rodea. Por lo tanto, si Auge representa a un anti-héroe histórico, Cidrolin es un anti-héroe individual, que al encontrarse consigo mismo vuelve a su anonimato, por ello

¹⁸ Jacques Julien,, *op. cit*, p.4.

desaparece de la novela en el epílogo. Su desvanecimiento de la novela permite cerrar el círculo de su historia: Cidrolin regresa así a su individualidad, la que no afecta el curso de la historia.

Como Abraham, Auge y Cidrolin se acercan al *otro*, viajan y regresan al origen. Sin embargo, al igual que otros elementos y estructuras de la novela, su movimiento hacia el *otro* tiene una doble significación; primero, el eterno retorno, segundo, el movimiento sin retorno. Tanto en el movimiento a la alteridad mostrado por Auge como en el de Cidrolin, se puede observar también el movimiento sin retorno como veremos a continuación.

Auge es el personaje activo, es quien inicia el movimiento, por lo tanto representa la conciencia en movimiento; al mismo tiempo es la obra que se da sin esperar un regreso. En cuanto él confiesa haber soñado siempre vivir en una barca, también siente entrar en otra identidad. Auge usa el sueño como puerta al *otro*:

—J'ai faim, oh là, là, j'ai faim [...] il s'effondre en une méditation morose qui tourne à la somnolence. Il ne sent pas la terre ferme sous les pieds, il a l'impression de vaciller, la chaumière commence à voguer incertaine, il va pouvoir s'étendre sur la chaise longue sur le pont, mais une fille le réveilla.
(pp. 109-110)

Es decir, Auge entra a la identidad de Cidrolin, y desde ahí se observa. Es esta observación la que le permite abandonar su posición de aristócrata altivo para evolucionar y tomar los roles exigidos por los *otros*. Y todos esos cambios demuestran también una pérdida de poder frente a la sociedad, por ello al final se presenta como ciudadano. Frente al sentimiento de culpabilidad de Cidrolin, Auge no siente nada, aunque él también es sospechoso de haber matado a su esposa y de tener prácticas de canibalismo. En ese asomarse al *otro* a través del sueño, inicia su viaje a través de la historia francesa, la cual es tomada como una ficción más y constituye el pasado misterioso de Auge frente a Cidrolin.

Así en ese viaje, que siempre es en dirección de Cidrolin, es decir hacia el *otro*, el duque de Auge pierde aquello que parecía su esencia, para obtener lo que en realidad es su identidad. Al final del viaje Auge es el hombre desprovisto de poder, de influencia y de dinero que sólo necesita la paz de una barca; es gracias al encuentro con Cidrolin que lo podemos ver así. En la escena final, como el Noé bíblico, Auge saldrá de la novela con el deseo de regresar a su hogar, pero el narrador no indica si efectivamente lo logra, pues el torreón final puede ser diferente al inicial. De esta manera, el narrador da un segundo valor al desenlace de la novela, pues al mismo tiempo que la historia puede terminar en un círculo, deja abierta la posibilidad de un final en espiral, por lo que el movimiento de Auge también puede interpretarse como un viaje sin retorno.

Cidrolin representa la espera del movimiento, pues *su yo* espera pasivo la llegada del *otro*, así su identidad forma parte de la filosofía del eterno retorno. Pero al mismo tiempo demuestra que él es capaz de moverse hacia Auge, de dar sin esperar, así como de avanzar hacia el final de la novela sin regresar. De esta manera, la identidad de Cidrolin se construye también a través de un viaje sin retorno. En ese viaje, Cidrolin es despojado de todo lo que le ata a su pasado. La única pista segura de ese pasado se reduce a la causa de sus 18 meses de prisión: la acusación que pesa sobre él por el asesinato de su esposa. Este recuerdo provoca que él se auto-acuse con los graffitis que anuncian la palabra “asesino”. Pero no son los malos recuerdos los que lo atan a la barca y lo hacen pasivo, sino un sentimiento de persecución y de culpabilidad que se deja ver gracias a la relación con Albert, con Lalix y con el duque.

Lalix es la primera que exige a Cidrolin separarse de esa acusación cuando le pide que espíe toda la noche para descubrir al vándalo. Pero como es Cidrolin mismo quien, como sonámbulo, realiza los graffitis, naturalmente no descubre al culpable. En el fondo,

eso revela un sentimiento de culpa no superado. Posteriormente, cuando Auge llega a 1964, éste inicia una investigación para encontrar al vándalo de los graffitis, lo que lo lleva a atrapar erróneamente a Labal. Finalmente, Labal hace su propia investigación en la que descubre la verdadera identidad del vándalo: Cidrolin. Paradójicamente esta revelación es la parte final de un proceso en el que los demás personajes dan a Cidrolin una identidad de inocente que lo libera de su sentimiento de culpa y de persecución.

Cidrolin desaparece poco antes del final del relato porque su historia se acaba ya que él ha encontrado su identidad: Cidrolin es un personaje inocente que, aunque pasivo, es capaz de actuar; es también un personaje enamorado de Lalix y es un anti-héroe individual. Es por ello que puede entregar su barca y su lugar en el relato sin voltear atrás. La identidad de Cidrolin, por lo tanto, se construye a partir de la confrontación con el *otro*, en dos vertientes, el eterno retorno, así como el viaje sin retorno.

En el reencuentro de las identidades de Auge y Cidrolin, el lector debe reconocer la ambivalencia del acercamiento del *yo* con el *otro*. Queneau ilustra con esta novela el nuevo concepto de identidad, el cual en lugar de partir del auto-reconocimiento, parte del encuentro con el *otro*.

Conclusión

Les Fleurs bleues es una novela compleja compuesta por diversos niveles de acertijos y juegos que el lector debe sortear para llegar al mensaje del autor. Uno de los primeros niveles corresponde a la estructura formal de la novela, una estructura basada en repeticiones y paralelismos que crean a su vez dos características del relato que coexisten: la circularidad y la espiral. La estructura gira también alrededor del sueño, que se convierte en mecanismo de avance, para convertir la novela en un torbellino de dos niveles diegéticos en los que la ficción se desarrolla. Dentro de ese torbellino, tiene lugar una fusión de géneros novelísticos: la novela policíaca, la novela de viajes, la novela de ciencia ficción y la novela histórica. De esta manera, a medida que la lectura avanza, la novela se va transformando y exige al lector más atención para poder entender la evolución que presenta.

Inicialmente, parece que la estructura de *Les Fleurs bleues* va ayudar al lector a resolver el acertijo que Queneau lanza desde la cuarta de forros y el prefacio: ¿Quién es Chuang-Tsé y quién la mariposa? Sin embargo, la estructura de la novela muestra que el interés de la novela no está ahí, sino en otra parte. En efecto, a través de la anulación de contrarios, la estructura permite ver completamente el acertijo: ¿Quiénes son los personajes? ¿Cuáles son sus identidades? “Chuang-Tsé soñaba, pero también la mariposa soñaba” parece decirnos Queneau. Sueño y realidad se ligan a la identidad de cada personaje y sólo en la medida en que Auge y Cidrolin se definen como tales, podemos dar una opinión sobre los niveles diegéticos de la novela.

En una primera aproximación a las identidades de los protagonistas, el lector encuentra que éstas están incompletas, que quedan dudas sobre ellas. Su nombre no tiene la continuidad necesaria para fincar totalmente su identidad. No existe una descripción que

permita definir claramente un físico ni una indumentaria. No hay elementos que permitan definir totalmente su conciencia ni su interioridad. Tampoco hay un pasado que les dé una densidad lo suficientemente fuerte para fincar las diferencias entre ellos. Además ambos personajes están continuamente cubiertos de una ambigüedad que los diluye en tanto personajes. La ambigüedad es consecuencia de esas inconsistencias en las características de personaje, pero al mismo tiempo de un intento constante del narrador por asimilar a los dos protagonistas. Así, el lector no encuentra ni en Auge ni en Cidrolin el auto-reconocimiento ni la continuidad necesarios para reconocer su identidad de acuerdo con el pensamiento moderno de fines del siglo XIX y principios del XX.

En este punto, pareciera que la novela se complica aún más, pues la novela de sueño en espejo, se transforma en una novela de búsqueda de identidades. De los sueños y las repeticiones de la estructura, el lector pasa a la duda de las identidades. Sin embargo, cuando el mecanismo de avance de la novela deja de ser el sueño, éste toma una nueva dimensión que obliga a analizar el problema de las identidades desde otro ángulo.

Los sueños se vuelven la ventana que permite al *yo* ser observado por el *otro*. Los sueños permiten a cada uno de los protagonistas ver el rostro del *otro*, que significa una interpelación directa. Esa interpelación obliga a Auge y a Cidrolin a moverse, a acercarse el uno al otro, buscando, así, la huella que ha perturbado su ser y su mundo diegético. Al mismo tiempo, ellos obtienen el acceso a la alteridad representada por su co-protagonista. Las identidades de Cidrolin y de Auge se erigen verdaderamente en ese juego entre un *yo* y el *otro*, pues el auto-reconocimiento de su ser no es suficiente. De esta manera, Queneau aprovecha la crisis del concepto de identidad para construir una ficción donde la identidad es cuestión del *otro*.

Queneau ilustra con *Les Fleurs bleues* que la alteridad y la identidad son conceptos que toman sentido en la relación, en este caso la relación de personajes. En esta novela, la alteridad se manifiesta de diversas formas: la huella del otro, la eleidad, el eterno retorno, el movimiento sin retorno y la liturgia. Tanto la huella como la eleidad permiten a los protagonistas encontrarse. El eterno retorno es representado por el regreso de ambos personajes a su ser y a su identidad. El movimiento sin retorno trae consigo la delimitación de las identidades de los dos protagonistas. Finalmente la liturgia da paso al final de la ficción. Al entrar en contacto con esas manifestaciones de la alteridad, Auge y Cidrolin encontrarán la identidad que parecía perdida al principio.

En conclusión, Auge y Cidrolin encuentran su respectiva identidad a través de la alteridad; de esta manera, se resuelve uno de los múltiples acertijos de esta la novela. No obstante, quedan pendientes otros: por ejemplo, la relación de alteridad entre el autor y el lector; también, el de la identidad de una novela donde se fusionan distintos géneros novelísticos y donde se manifiesta una intertextualidad compuesta por citas, auto-citas, pastiches, parodias así como ejercicios de estilo.

De esta manera, Queneau parece invitar al lector a entrar otra vez al torbellino de sueños para resolver, en compañía de Auge y de Cidrolin, alguno o varios de esos acertijos que ha dejado en el camino.

Bibliografía directa

QUENEAU, Raymond, *Les Fleurs bleues*. Paris, Gallimard, 2000. (Folio, 1000).

Bibliografía sobre *Les Fleurs bleues*

JULIEN, Jacques, “Personnages”, en *Ce sont des Fleurs bleues connotantes*, página web de la Universidad de Versailles.

<http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/queneau/fbperso.htm> (14 de abril de 2005).

NAKASATO, Makiko, *Une autre chronique du XXe siècle. La représentation du réel dans quatre romans de Raymond Queneau (Pierrot mon ami, Le Dimanche de la vie, Zazie dans le métro et Les Fleurs bleues)*. Tesis de doctorado, Universidad de Toulouse-Le Mirail, edición del autor, 2004.

POUILLOUX, Jean-Yves, *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*. París, Gallimard, 1991. (foliothèque, 5).

Romans 20/50. Dossier critique Les Fleurs bleues de Raymond Queneau. Magazine mensuel, número 4, Paris, décembre 1987:

BARTOLI, Véronique, “*Les Fleurs bleues: roman et histoire*”, en *Romans 20/50*. pp. 23-32.

BILLOT, Marie-Lise, “D’une modalité de progression Romanesque dans *Les Fleurs Bleues*”, en *Romans 20/50*. pp. 63-72.

DUBOSCLARD, Anne-Yvonne, “Du côté de chez Cidrolin ou « les menus incidents de la vie éveillée »”, en *Romans 20/50*. pp. 39- 50.

GUÉRIN, Jeanyves, “Queneau poète de roman face au Nouveau Roman”, en *Romans 20/50*. pp. 73-81.

MEURILLON, Christian, “Exercice d’anoulipisme: quelques regles de syntaxe des *Fleurs bleues*”, en *Romans 20/50*. pp. 51-62.

PESTUREAU, Gilbert, “Le double protagoniste: Cidauge”, en *Romans 20/50*. pp. 15-21.

Bibliografía sobre identidad y alteridad

BERINSTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1997. pp. 352-358 y 424.

FERRATER, Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

LEVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, México, Taurus, 2000.

PIEPPER, Annemarie, “ Individuo”, en *Conceptos fundamentales de filosofía tomo 2*. KRINGS, Hans, et al. Barcelona, Editorial Herder, 1978. pp. 358-360.

STEINER, George, “Presencias”, en *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Ediciones Destino, 2001. (Ancora y Delfín, vol. 925). pp. 177-293.

SILVA, Víctor, “La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar el entre” en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, julio 200. Versión web
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/vidal.html> (22 de octubre de 2005)

Bibliografía varia

BRÉE, Germaine y Edouard MOROT-SIR, “Le roman”, en *Littérature française 9. Du surréalisme à l'empire de la critique*. París, Arthaud, 1990. (Collection littérature française poche).

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*. París, Librairie José Corti, 1986.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM- Siglo XXI, 2002.

QUENEAU, Raymond, “Technique du roman”, en *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard, 2000. (Essais, 247).

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*. París, Editions du Seuil, 1967.

SILVA OCHOA, Haydée “Surréalisme vs Oulipisme: deux poétiques du jeu incompatibles?”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 11. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002-2003. pp. 163-172.